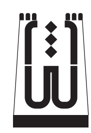
جيوب المقامية الموسيقية العربية

في الغناء الشعبي السوداني

الدكتور نزار غانم

جيوب المقامية الموسيقية العربية
في الغناء الشعبي السوداني



معهد الشارقة للتراث
SHARJAH INSTITUTE FOR HERITAGE
2 0 2 4

العنـــــــــــــــوان: جيوب المقامية الموسيقية العربية
في الغناء الشعبي السوداني

المؤلـــــــــــــف: الدكتور نزار غانم

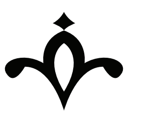
الإخراج الفنـــــــــي: منير حمود

قياس الصفحـــــــــات: 14X20 سم
عدد الصفحـــــــــات: 168 صفحة

الناشـــــــــــــــر: معهد الشارقة للتراث، الشارقة، دولة الإمارات العربية المتحدة.
هـــاتـــــــــــــف: +97165092666
بـــــــــــــــرّاق: +97165092606
البريـــــد الإلكتـــــروني: info@sih.gov.ae

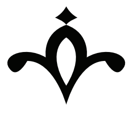
الترقيم الـــــــــــــدولي: ISBN: 978-9948-765-64-6
إذن الطباعـــــــــــــة من مكتب تنظيم الإعلام، أبوظبي، دولة الإمارات العربية المتحدة.
رقم «MC-03-01-0000000» بتاريخ 2024/00/00م
الطبعــــــــــــة الأولى: 1445هـ/2024م / الشارقة (إ.ع.م)
التصنيـــــــــف العمري: E

المحتويات



الإهداء

إلى روح
صديقي الموسيقار السوداني
العاقب محمد حسن

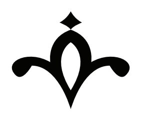


من هنا نبدأ...

القــراءة ثــم الكتابــة، ثــم يكــون كلٌّ شيء، هــذه هــي المكوّنــات الأولى التــي تُبنــى بهــا الحضــارات، فمــن دون قــراءة ومــن دون كتابــة لا تســتقيم الحيــاة، ولا تتضــح الأمــور، فالعِلــم يــدوّن بالحــبر في القرطــاس، لكنــه دوّن أيضــاً بمفاتيــح الآلات الكاتبــة فيمــا مــضى، والآن يــدوّن بمفاتيــح الحاســوب والحواســيب اللوحية، ولا أعلــم كيــف ســتكون عمليــة الكتابــة والقــراءة في المســتقبل!

مــن هنــا نبــدأ، مــن هــذه الإصــدارات النوعيــة التــي نختارهــا لكــم بعنايــة، كــي نرســم طريقــاً واضحــاً للثقافــة الشــعبية، إصــدارات ديدنهــا الثقافــة، وفحواهــا المعــارف التقليديــة، وميزتهــا الولــوج إلى القلــب دون تكلّــف أو تجهّــم.

«مكتبــة المــوروث» حلــمٌ أردنــا تحقيقــه في معهــد الشــارقة للــتراث؛ لنكــوّن مكتبــة متخصّصــة في الــتراث



الثقـافي العربـي والعالمـي، مكتبـة لا يمنعهـا مانـع، ولا يعوقهـا حـدّ، مكتبـة رحبـة غنيـة، تصـل إلى القلـوب وإلى العقـول بالوهـج والـودّ ذاتهمـا.

قبـل سـنوات قليلـة بدأنـا بعناويـن بسـيطة، مـن هنـا، مـن الشـارقة، مدينـة الثقافـة في الإمـارات العربيـة المتحدة، لننطلـق بعـد ذلـك إلى فضـاءات عربيـة وعالميـة واسـعة، نحلّـق في سـماء المعرفـة، نسـتلهم التقاليـد، ونبـوح بالمحبة التـي تكـوّن الثقافـة الشـعبية.

إصداراتنـا كانـت تتركـز عـلى الكلمـة في البحـث والدراسـة، ثـم أدخلنـا الرسـومات التوضيحية والصـور، لننتقـل إلى كتب مصـوّرة بالكامـل، وإلى الأطالـس والفهـارس والموسـوعات، هكـذا نحـن نحـاول جهدنـا الوصـول إلى القـارئ، وإغـراءه بالثقافـة الشـعبية والـتراث الثقـافي، بالصـورة التـي يحبّهـا؛ حتـى يتعلّـق بهـا.

بحفـظِ أدبنـا الشـعبي وتقاليدنـا، ومعارفنـا الشـعبية وتوثيقهـا، فإننـا نصـون الـتراث، وبذلـك تترسـخ مبـادئ الهويـة الوطنيـة، وتتنامـى في الـروح والوجدان،

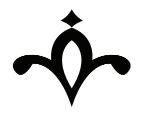
فنحفـظ الهويـة، وهـذا هـو شـعار معهـد الشـارقة للـتراث (نصـون الـتراث.. نحفـظ الهويـة).

أعزائـي القـرّاء، نحـاول جهدنا انتقـاء أجـود الموضوعات، وأفضـل الكتّـاب والباحثـين والدارسـين، كـي نقـدم لكـم نخبـة مميـزة وموثوقـة مـن الإصـدارات الرصينـة والملهمة، فـإنْ لـم نوفـق في شيء مـن إصداراتنـا، فـلا تـترددوا في توجيهنـا، وإبـداء ملاحظاتكـم وآرائكـم التـي نُكـنّ لهـا كل احـترام وتقديـر، فأنتـم الغايـة، وعندكـم الحكـم.

تقبلوا مودتي...

د. عبدالعزيز المسلّم

رئيس معهد الشارقة للتراث



تقديم

جيوب المقام العربي

في الأغنية الشعبية السودانية

هذا العنوان يلخص بدقة بالغة محتوى المخطوط الماثل للدكتور الفنان نزار غانم، وهو بهذا المعنى ينتهج درباً أبستمولوجياً دقيقاً في توصيفه كتابه الماتع وغير المألوف في عالم المقاربات الجمالية للموسيقى الشعبية السودانية.

ولعل منزلة الدكتور نزار، المنتمية عضوياً للحسنيين السوداني واليماني، منحتاه نعمة الانتماء العاشق العارف لمعنى الحضور العضوي، بحسب توصيف المفكر الإيطالي أنطونيو غرامشي؛ ولهذا السبب يلاحظ القارئ ولأول وهلة أن الكتاب يتناول الموسيقى الشعبية السودانية، ضمن إطار توصيفي أنثربولوجي، مستعيداً المكونات الإثنية

والثقافية التاريخية التي جمعت الكوشية القديمة بالنوبية المسيحية والممالك العربية الإسلامية.. مع تجوال بانورامي في تفاصيل تلك المراحل، وتوصيف دقيق لأنماط اللحون والخصوصية الشعرية والقوالب الموسيقية.

هنا نستطيع التوقف أمام مركزية السلم الخماسي في موسيقى وسط السودان، وظلال السلم السباعي والرباعي في تضاعيف موسيقى الشرق والغرب السودانيين، الأمر الذي ينزاح بنا إلى الجغرافيا الموسيقية في المغرب الكبير، وفي جزيرة العرب، خاصة اليمن، وفي كلتا الحالتين نلاحظ مركزية النغمة الإيقاعية المقرونة بآلة الطنبور التاريخية في شرق السودان وغربه، بمقابل سيادة السلم الخماسي الأكثر تقطيراً في دائريته وتروحنه في وسط السودان، الأمر الذي مهد تاريخياً لموسيقى الحقيبة التي كانت ومازالت سيدة السماع في السودان الكبير وعموم الشرق الإفريقي.

ويقدم المؤلف سياقاً مصفوفة واسعة من الاستعادات المفاهيمية والوصفات النابعة من

معرفة عالمة بموسيقى السودان، حيث نقف على مركزية الوتريات في موسيقى الوسط، والدور المميز للفردية الأدائية في غرب السودان، وتمددات الإيقاع في شرق السودان، وعوالم موسيقى الدلوكة النسائية في عموم الوسط.

نحن إذاً إزاء توليف وتكليف ناجزين لموضوع يتسم بقدر كبير من التشبيكات المفاهيمية والتعدديات الدلالية التي ترينا ماهية السودانوية الثقافي بعامة والفنية منها بخاصة.

وخلاصة القول: إن موضوع الكتاب يحيلنا مباشرة إلى الجغرافيا الذوقية والفنية التاريخية في السودان، وهي بطبيعتها جغرافيا تتجاوز الحالتين المكانية والزمانية لماهية السودان الفني.

إي نعم، إنها حالة تاريخية تعم العالم كله.. لكنها تتخذ في السودان طابعاً أكثر جذرية وفولكلورية، ما يفتح الباب واسعاً لقراءة المخطوط المرفق بواسع نظر، وحسن فطنة.

د. عمر عبدالعزيز

الفصل الأول

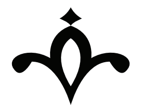
مدخل



نســتعرض جيوبــاً مــن الموســيقى الشــعبية لــكل مــن شرق الســودان وغربــه، ممــا يقــوم نظامــه النغمــي عــلى الســكك المقاميــة الموســيقية العربيــة في أكثــر مــن شــكل: مقــام ســباعي مكتمــل، ومقــام ســداسي (هكســاكورد)، ومقــام خمــاسي (بنتاكــورد)، وجنــس رباعــي (تتراكــورد)، وذلــك مقارنــة ببقيــة المأثــور الموســيقي الســوداني، الــذي يســتأثر النظــام الموســيقي (البنتاتونــي) بأغلبيتــه، ويمنحه لونــه الصوتــي (tone color). علمــاً بــأن الأبعــاد بــين النغمــات الموســيقية تكــون عــلى النحــو التــالي:

دو – ري	(بعد نغمي كامل)
ري – مي	(بعد نغمي كامل)
مي – فا	(نصف بعد نغمي)
فا – صول	(بعد نغمي كامل)
صول – لا	(بعد نغمي كام)
لا – سي	(بعد نغمي كامل)
سي – دو	(نصف بعد نغمي)

كمــا نســتعرض وفــود تأثــيرات المقاميــة الموســيقية



العربيــة مــن خــارج الســودان، ومــن ولايــات الــشرق والغــرب الســوداني إلى العاصمــة الخرطــوم، بحيث درســها بعــض علمــاء موســيقى الشــعوب (ethnomusicology) كمــا فعــل أرشــيف (ترامــا) بمركــز الموســيقى التقليديــة الســودانية، بمســاعدة مؤسســة فــورد في معهــد الدراســات الأفروآســيوية بجامعــة الخرطــوم.



(تراما)

ونســتعرض اقتبــاس بعــض الثيمــات الإبداعيــة مــن هــذا المأثــور في أغانــي ورقصــات مــن جــددوا هــذا المأثور الشــعبي، فقــد وجــدوا قبــولاً مــن الجمهــور؛ لأنــه تجديــد لــم يقطــع مــع الــتراث المحــلي؛ بــل أســهم في اســتدعائه، فأكــد التنــوع الثقــافي للســودان المترامــي الأرجــاء، وجــسّر الصلــة بــين الجماعــات المنزويــة جغرافيــاً والمنصــات الإعلاميــة والصناعات الثقافيــة التــي تســتأثر العاصمــة الخرطــوم بأكثرهــا تطــوراً تكنولوجيــاً. ومــا لبثــت بعــض هــذه التجــارب التجديديــة أن روّجــت الحضــارة الســودانية ســياحياً وثقافيــاً في أرجــاء المعمــورة، فأســهمت بدورهــا في تعزيــز اقتصــاد الفــن.

والمقــام الموســيقي العربــي هــو المــادة الخــام، التــي تُصنــع منهــا الألحــان الموســيقية العربيــة، ويتكــون مــن ســبع درجــات نغــم، تبــدأ مــن درجــة القــرار، أو أســاس المقــام في صعــودٍ مُتتــالٍ حتــى درجــة الجــواب، ليُصبــح العــدد ثمانــي، فيكتمــل مــا يعــرف بالأوكتــاف.
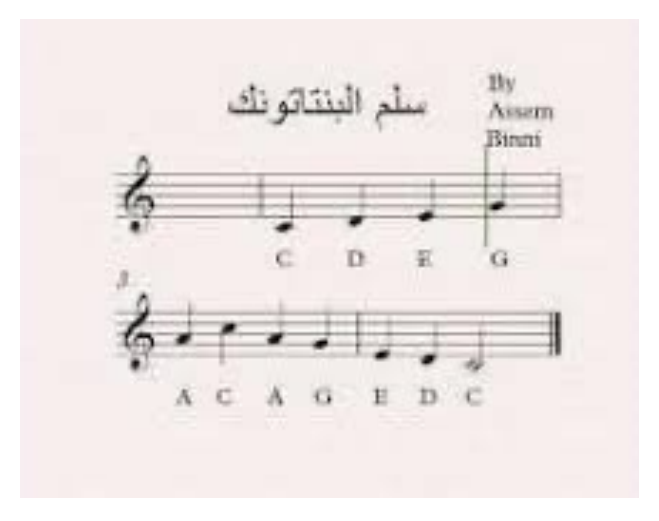
أمــا الســلم الخمــاسي فلــه نوعــان: (البنتاتونــي) و(البنتاكــوردي):

أولاً: البنتاتوني: سلم موسيقي من خمس نغمات انطلاقاً من القرار، ويختلف موقع النغمتين المحذوفتين فيه في حالة السلم الكبير الموازي، والسلم الصغير الموازي. غير أن غياب هاتين الدرجتين لا يخلّف أي إحساس بنقص في الألحان المبنية عليه. ويرى الدكتور يوسف الموصلي أن (المقام الخماسي بانقلاباته يصبح مقامات متعددة؛ لأن كل أساس جديد لأحد انقلاباته يصير مركز نغم جديداً، فمثلاً مقام أغنية (عزة في هواك) للفنان السوداني الرائد خليل فرح بدري (ت 1932م) الذي يبدأ بالنغمة (ري) وينتهي فيها كمصبّ؛ هو في الحقيقة مقام (ري) الخماسي المتفرع من (دو) الخماسي، ويطلق عليه البعض (ري) على (دو)، فبرغم انتهاء المازورة نجد العازف والمستمع أيضاً لا يستشعر الاستقرار إلا بالانتقال من نغمة ري إلى نغمة دو بدرجة معادلة للحساس في المقامات العربية. ويؤكد الدكتور كمال يوسف وجود مفهوم نغمة الحساس في السلالم الخماسية رغم غيابها (leading note). كذلك يتحفظ

الدكتور كمال يوسف على التنظير الغربي للمقام العربي أو السلم الخماسي بمصطلحات مثل (tonic subdominant dominant).

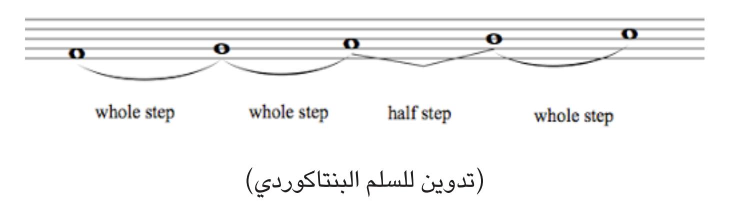
إذن المقام أو السلم الخماسي (سلم موسيقي يتكون من خمس نغمات (أصوات) انطلاقاً من جهة القرار، على نقيض السلم السباعي الذي يتكون من سبع نغمات. ويختلف موقع النوتتين المحذوفتين في السلم البنتاتوني، فتارة يحتلان الدرجتين الرابعة والسابعة، كما هو الحال في موسيقى (الحقيبة) السودانية والموسيقى النوبية المصرية، وقد يكونان في الدرجتين الثانية والسادسة، كما هو الحال في سلم «باتي» الكبير في الأغاني الإثيوبية. و(قد استفاد المؤلفون من هذه الميزة في البنتاتوني بانقلاباته في الانتقال من المقامية إلى تعدد المقامية). كما يرى الدكتور كمال يوسف أن هناك أنواعاً من المقام الخماسي، فالنوع الأول يرتكز على نغمة دو، والنوع الثاني يرتكز على النغمة ري، وهكذا. نخلص إلى أن السلم البنتاتوني سلم مكون من

5 درجــات، توجــد فيــه أبعــاد أكــبر مــن الدرجــة الصوتيــة الواحــدة، ويخلــو تمامــاً مــن نصــف البعــد.
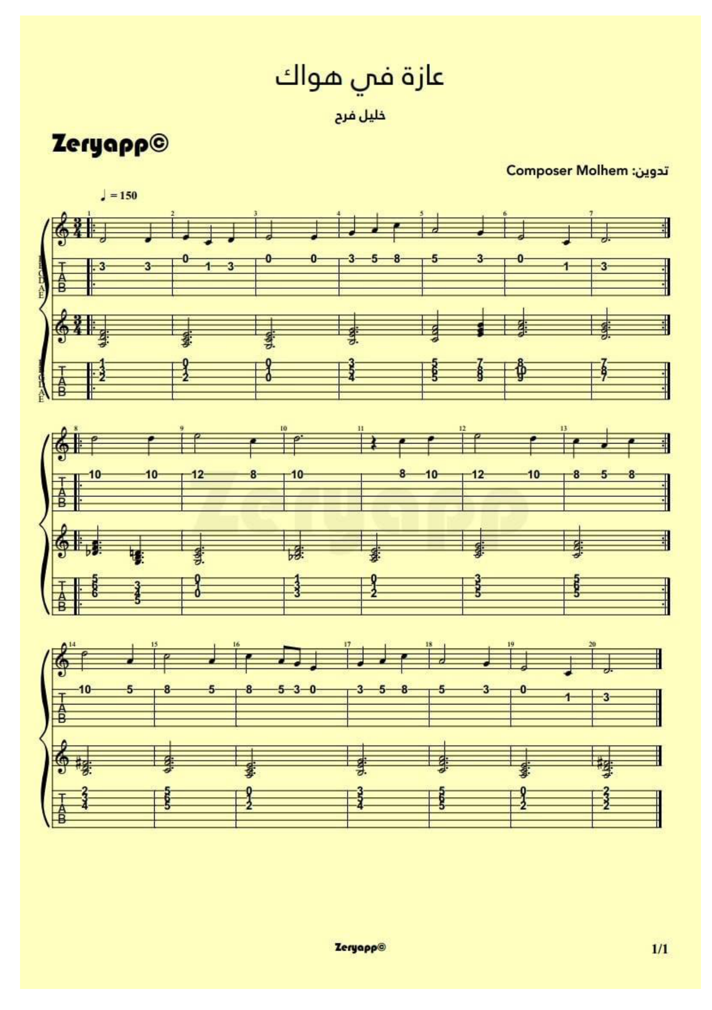


(تدوين للسلم البنتاتوني)

ثانيــاً: البنتاكــوردي: ســلم موســيقي مــن خمــس نغمــات متتاليــة انطلاقــاً مــن القــرار، شريطــة أن يحتــوي عــلى نصــف البعــد.



(تدوين للسلم البنتاكوردي)



تدوين أغنية (عزة في هواك)

جنس المقام أو التتراكورد: هو جنس الجذع أو الفرع من مقام عربي معين يُعرف تاريخياً في النظرية الموسيقية العربية بـ (البُعد ذي الأربع)، ويتكون من أربع درجات نغم متتالية، تحصر بينها ثلاثة أبعاد مختلفة القيمة. إذن هو تسلسل نغمي من 4 أصوات متجاورة.

الفصل الثاني

كرونولوجيا تاريخية

تتــــوزع الجيــــوب المقاميــــة العربيــــة في شرق وغـــــرب جمهوريــة الســـودان، مشــيرةً إلى مراحــل معينــة مــن تغلغل النفـــوذ الثقـــافي العربـــي الإســـلامي، فقـــد ظـــل الســـودان أرض مهجـــر للعـــرب قبـــل وبعـــد الإســـلام. وتجايلـــت وتثاقفـــت حضـــارات الســـودان الكوشـــية الرائـــدة:

نبتة

كرمة

مروي

وحضاراته النوبية المسيحية:

نوباتيا

المقرة

سوبا

وحضاراته الإسلامية سلطنات:

الكنوز

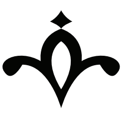
الفونج

العبدلاب

تقلي

المسبعات

الفور



ومراحل الاحتلال:

الحكم التركي المصري 1821-1885م.

الحكم البريطاني المصري 1898-1956م.

... كل هــذه الحضــارات المتعاقبــة تثاقفــت مــع كل الجماعــات والأفــراد القادمــين إلى الســودان بِنيــة الاســتقرار والعمــل في أنشــطة اقتصاديــة مختلفــة، فأتــى التأثــير الموســيقي المقامــي جــزءاً مــن المحمــول الثقــافي الــذي حملــه العــرب المســلمون للســودان عــبر التحــركات الســكانية الجماعيــة، فأثّــروا وتأثّــروا؛ ذلــك أن عراقــة الحضــارة الزراعيــة والرعويــة الســودانية في النيــل والأنهار الأخــرى الجاريــة والخــيران الموســمية، طــورت مدنيتهــا ووســائل إنتاجهــا الخاصــة بتلــك الأراضي الشاســعة، مســتفيدة أيضــاً مــن نظــام الــري المطــري، وأسســت لســلطنات وجماعــات وطنيــة مســتقلة مســتقرة تعتــاش عــلى الزراعــة بنوعيهــا المــروي والمطــري، كمــا احتضنــت عــدداً كبــيراً من البــدو والرعــاة في الســهوب الفســيحة التي

مثلــت موئــلاً مناســباً لاقتصــاد الرعــي للإبــل والأبقــار، فنشــأت التجــارة النشــطة مــن وفــرة الفائــض مــع الخارج وحملــت إلى جانــب البضائــع الأفــكار الإبداعيــة! كان هــذا إضافــةً لمــا حوتــه جبــال شرق الســودان مــن معــادن نفيســة مــن ذهــب وفضــة وزمــرد.. إلــخ، حتــى أســماها المؤرخــون المســلمون قديمــاً (أرض المعــدن). وهكــذا نجــد لســان اليمــن الحســن بــن أحمــد الهمدانــي (ت 945م) يذكرهــا في كتابــه (الجوهرتــين العتيقتــين المائعتــين مــن الصفــراء والبيضــاء- الذهــب والفضــة).

لقــد اســتطاع الســكان الوطنيــون أن (يســودنوا) مجمــل الوافــد عليهــم مــن عــرب وأفارقــة وآســيويين، حتــى إن قبيلــة ربيعــة العربيــة القادمــة مــن وســط الجزيــرة العربيــة، والتــي أسســت إمــارة الكنــوز الإســلامية في أرض المعــدن ببــلاد البجــة وبــلاد النوبــة، وكانــت فاطميــة المذهــب، مــا لبثــت أن فقــدت لســانها العربــي، وأصبحــت تتخاطــب بالرطانــة الكنزيــة التــي مــا زال يتحــدث بهــا عــدد مــن الحلفاويــين بالســودان

ومصر. ومن أعلام الكنوز الموسيقية الشاعر ابن الزبير الغساني الرشيد (ت 1166م) صاحب (المقامة اليحصبية أمنية الألمعي ومنية المدعي)، وبها فصل عن الموسيقى. وكان الرشيد قد زار عدن عام 1144م زمان دولة بني زريع الفاطمية المذهب (1137-1173م) موفداً من الخليفة الفاطمي بمصر، فصار له شأن في عدن حتى سمي (علم المهتدين)، بل ارتقى حاكماً على عدن لبرهة قصيرة من الزمان، لكنه لم يلبث أن واجه معارضة حتى إن أحد الشعراء ذهب إلى التقليل من شأنه في قصيدة عيره فيها بلونه الأسود:

وقالوا بعثت لنا (علم المهتدين) ولكنه علمٌ أسودُ.

وإذا كانت هجرات العرب المكثفة قد تزامنت مع الاختراق الإسلامي لأرض النوبة والبجة وشبه السود والسود، حتى دانت لهم الأرض، وأسسوا إمارات إسلامية على أنقاض ممالك النوبة المسيحية (نوباتيا والمقرة وسوبا) في فترات متفاوتة، فإن عبقرية

المكان السوداني قد خلقت مزيجاً عرقياً وثقافياً مع الوافدين بحيث أصبح سودان وادي النيل الأوسط بمرور القرون بلاداً سودانية إسلامية مستعربة مستقلة، أخذت تنظر بحذر إلى الوافدين العرب الجدد، بدءاً من أواخر القرن 18م. ودونك دليلاً على ذلك أن جماعات نجدية وحجازية وحضرمية لم يعد المكان يرحب بها كما سبق؛ إذ اصطدمت مصالحها مع مصالح الذين سبقوهم إلى البلاد فسبقوهم إلى الانصهار العرقي مع سكانها الوطنيين الذين اعتنقوا الإسلام، فأصبح الجميع نموذجاً على ملامح ثقافة إقليم الحزام السوداني (-Suda nese belt) الذي عدّد مرتكزاته الثقافية والموسيقية البنتاتونية الكاتب السوداني عبدالهادي صديق (ت 2000م) (عبدالهادي صديق، 2000م). ويذكر كاتب الشونة أحمد بن الحاج أبو علي (ت 1838م) (أحمد بن الحاج أبوعلي،1961م) أن الشيخ ناصر بن محمد، أحد ملوك سلطنة سنار، وصل إلى سدة

الحكم سنة 1786م ودام ملكه نحو اثني عشر عاماً، تغلب فيها عليه وزيره دفع الله ود الزقلوتة، ولم يكن وزراؤه على قدر كبير من الإنصاف، فوقعت في عصره حروب وأهوال، وقد أمر بقتل جماعات في عهده منهم:

- رجل وصف بأنه حجازي وسبط للشيخ السوداني الجليل إدريس ود الأرباب (ت 1650م) قتل عطشاً. والسؤال هو ألم تقِهِ عراقة أصله السوداني ذلك المصير؟

- فقيه نجدي قتل خنقاً.

- حضارمة قتلوا ذبحاً.

وقد أصبحت الحادثة مثلاً فصار الناس يقولون: (عطشة حجازية وخنقة نجدية وذبحة حضرمية). وتبقى قضية التنافس على الأرض سلطة وثروة ووسائل إنتاج في فترة ازدهرت فيها أيضاً تجارة الرقيق في السودان الحديث خارج إطار هذا البحث.

ظهور المديح النبوي:

يُعرف فن المديح في السودان بأشكال ثلاثة:

مديح الإنشاد (الصيحة الارتجالية).

مديح الطار.

مديح الرق.

وهو قصائد مغناة في مدح الرسول (ص) ظهرت منذ القرن 16م. وازدهر هذا الفن بانتشار الطرق الصوفية في عهد دولة الفونج التي اتخذت مدينة سنار عاصمة، واستمرت في الحكم من 1504م حتى عام 1821م. وقد قلد شعراء المديح السودانيون الأساليب والتقنيات التي استعملها الشعراء المسلمون من الأساليب البلاغية كالجناس والطباق والاقتباس من السيرة النبوية وقصص الصحابة وتاريخ الإسلام ومن القرآن الكريم. ولعب المديح النبوي في فترة الحكم التركي المصري (1821-1885م) دوراً في مجابهة النظام الحاكم بالتعليق على الواقع السياسي والاجتماعي.



(آلة الطار)

ظهور الدوبيت:

من ملامح التأثير الثقافي الإسلامي دخول فن الدوبيت الشعري المُغنى ارتجالاً حراً من الإيقاع والآلة إلى السودان زهاء القرن 16م. وعُرف الدوبيت في السودان بـ(الحِداء) وبـ(الدوباي) وبـ(النميم) وبـ(المربع)،

كما يمكن أن تكون صياغته على شكل ما يعرف بـ(المسدار). والدوبيت شعر ريفي مغنى يتكون عادة من أربعة أبيات، يعتقد أنه دخل إلى السودان مع الهجرات العربية، وكان شائعاً بكثرة بين القبائل البدوية في وسط السودان، وأصبح مع بداية القرن 20م واحداً من أهم أنواع الشعر الشفوي في مدينة أم درمان. ويقال عمن يتغنى به إنه (يدوبي) (عثمان مصطفى، 2004م).

ذكر آلة الكنارة (الكسر): يذكر الرحالة الدنماركي كارستن نيبور (ت 1815م) خلال رحلته من مصر إلى اليمن، ماراً ببلدة دنقلا السودانية؛ أنه شاهد هناك آلة الكنارة المعروفة في دنقلا بـ(الكسر) في العام 1776م، مما يقدم شهادة على وجود تلك الآلة الوترية في شمال السودان، التي نرجح أن يكون لها تاريخ أقدم. فالنقوش السودانية القديمة تحتوي على عدد من الآلات الوترية والإيقاعية التي لم تدرس عبر علم الآثار الموسيقي (music archeology) بما يكفي. وبعض هذي

الرسـومات موجـود في جنـاح السـودان بالمتحـف البريطانـي بلنـدن. كمـا أن هـذه الآلـة بنتاتونيـة الطابـع لأوتارهـا الخمسـة، ممـا يؤهلهـا لأن تكـون الآلـة الوتريـة الميلوديـة التـي ظلـت تحمـل المـوروث الموسـيقي للبـلاد منـذ أقـدم الحضـارات بالتواتـر. وقـد وقفـت عـلى رسـوم قليلـة لآلـة الجنـك (الهـارب) الوتريـة وآلـة إيقـاع أشـبه مـا تكـون بآلـة الدلوكـة الحاليـة في نقـوش مـن السـودان القديـم.



(آلة الكنارة النوبية) (الكسر)



(آلة الكنارة)

سلّوكة ودلّوكة بين النادرة والمندرة!:

يذكـر المـؤرخ السـوداني محمـد ود ضيـف اللـه (ت 1809م) في كتابـه (الطبقـات) (محمـد النـور بـن ضيـف اللـه، 1974م) أنـه في القـرن 16م دفـع خليفـة الطريقـة القادريـة بالسـودان الشـيخ تـاج الديـن البهـاري البغدادي (حـضر للسـودان نحـو 1577م) تلميـذه محمـد بـن عبدالصـادق الركابـي (محمـد الهميـم) حفيـد الشـيخ العلم

غلام الله بن عائد اليمني للسكن بالنادرة سوق أهل اليمن والحجاز (حالياً تقع في محافظة إب) لمدة سبعة أعوام يعتزل فيها الناس، حتى ينال الدنيا والدين. ووصفت تلك المنطقة بأنها سلّوكة ودلّوكة، وقد فسر الدكتور يوسف فضل حسن في تحقيقه لطبقات ود ضيف الله المفردتين بقوله:

ـ سلّوكة: أداة زراعية مطرية، أو حرف، كناية عن خصوبة الأرض وسهولة الزراعة ووفرة العطاء.

ـ دلّوكة: طبلة كبيرة الحجم للرقص، كناية عن ترف القوم، لكنه لم يذكر مما تصنع أو بماذا تجلد.

لكن الدكتور إبراهيم القرشي (إبراهيم القرشي، إفادة، 2022م) أشار عليّ بتحري اسم المنطقة؛ إذ وردت كتابات تقول بأن الشيخ محمد الهميم الركابي خرج من بلدة رفاعة وكذا الشيخ بانقا الضرير طالباً بلدة (المندرة) الواقعة حالياً جنوب أم درمان التي ربما صحفت إلى (النادرة)؟ ونجد الدكتور خالد فرح (خالد فرح، 2023م) يفيد أن محمد بن عبدالصادق الركابي (محمد

الهميم) قد أخذ بعض تصوفه مباشرة من أستاذه أحمد بن إدريس (1758م - 1837م) في بلدة صبيا باليمن، ولا بد أن يكون ذلك في حدود نهاية القرن 18م أو مطلع القرن 19م؛ لأن ابن إدريس استقر في صبيا بالمخلاف السليماني في تلك الفترة. وبالتالي يصعب تصديق أن الركابي قد بقي في النادرة في اليمن منذ القرن 16م بناء على نصيحة شيخه البهاري حتى القرن 18م أو 19م عندما لازم شيخه أحمد بن إدريس مثلاً؟

وفي دراسته الرائدة (الموسيقى ومكانتها في كتاب طبقات ود ضيف الله) وصف الدكتور علي الضو (علي الضو، 2019م) آلة الدلوكة بأنها طبل أسطواني نسائي يصنع من الفخار، ثم ينخرط قليلاً في الوسط معطياً شكلاً مخنصراً. وتجلد الدلوكة، على الفتحة العليا فقط، بجلد ماعز ويستخدم الصمغ في تثبيت الجلد، ولا يشد عليها بسيور خشية أن ينكسر الفخار. وعندما يرتخي الجلد يشد بتعريضه للهب أو أشعة الشمس والمسح عليه براحة اليد. وعلى هذه الآلة

يوقـع السـودانيون أغنياتهـم المسـماة (السـيرة والعرضـة). ونخلـص إلى أن الدّلوكـة أداة إيقاعيـة مصنوعـة مـن جسـم أسـطواني مـن الفخـار لـه نهايتـان دائريتـان غـير متسـاويتين، واحـدة منهمـا أكـبر مـن الأخـرى وتكـون مغطـاة بقطعـة مـن جلـد الماعـز. وللدلوكـة أيضـاً فتحـات إضافيـة عـلى جوانبهـا لتضخيـم الصـوت. ويصاحـب النقـر عـلى الدلوكـة في معظـم الأحـوال النقـر عـلى طبـل آخـر صغـير يسـمى (الشـتم). والدلوكـة أداة تقليديـة تسـتخدمها النسـاء بشـكل كبـير في أداء الأغانـي في حفـلات الـزواج مثـل أغانـي البنـات التـي تعـرف أيضـاً بأغانـي (السـباتة) وفي أغانـي السـيرة في كثـير مـن أنحـاء السـودان حتـى زمننـا الراهـن. ورغـم أننـا كان يمكـن أن نسـتنتج أن الشـيخ الركابـي الهميـم عنـد عودتـه مـن النـادرة أرض دلّوكـة وسـلّوكة باليمـن قـد حمـل ثيمـات مقاميـة عربيـة أو إيقاعـات ذِكـرٍ دينـي؛ لا سـيما في فـن المدائـح إلا أننـا لا نجـد أثـراً ميلوديـاً أو إيقاعيـاً لذلـك في مجمـل المديـح النبـوي السـوداني الـذي بـدوره أثـر في تقنيـات أغنيـات

مرحلـة حقيبـة الفـن (1919-1939م) المهمـة، والتـي بدورهـا أثـرت في تشـكيل الذائقـة الموسـيقية السـودانية المعـاصرة التـي عرفـت بالمرحلـة الوتريـة (مـا بعـد 1940م). إن النظـام النغمـي للمديـح النبـوي في السـودان بنتاتونـي بالكامـل، رغـم وفـرة القصائـد التـي دخلتـه مـن الشـاعر اليمنـي عبدالرحيـم البرعـي (ت 1400م) مثـلاً، وكذلـك هـو الأداء الصوتـي لـلأذان للصـلاة وترتيـل القـرآن، كمـا يفيـد الدكتـور عـلي الضـو (عـلي الضـو، إفـادة، 2023م).



(آلة الدلوكة)

وقدر للرحالة محمد بن عمر التونسي (ت 1857م) (محمد بن عمر التونسي، 1850م) في رحلته إلى دارفور بغرب السودان في عام 1803م، أن يصف رقصات وآلات موسيقية طالعته هناك فذكر (الدليب)، وذكر (الدلوكة). ويقال إنه قد تمكّن من تدوين أغنية هناك ووصفها، لكن الطبعة المتاحة من كتابه لا نقف فيها على تلك النوتة الموسيقية التي ربما كان من شأنها أن تعكس لنا النظام النغمي الذي كانت عليه رقصات دارفورية، وقد أفادني الدكتور علي الضو بأنه وقف عليها ولم يجدها بشيء!

الخرطوم مدينة مفتوحة:

يورد الباحث أحمد سيد أحمد (أحمد سيد أحمد، 2000م) في رسالته لماجستير التاريخ بجامعة القاهرة، ما يمكن اعتباره دليلاً على حضور غناءٍ ورقصٍ وافد في العاصمة الخرطوم، قائم على تقاليد موسيقية وافدة من مصر وغيرها من البلدان التي تقوم موسيقى بعضها على المقامية العربية في فترة الحكم التركي

المصري للسودان (1821–1885م). أنقل عنه بتصرف: (ذوو المال في الخرطوم يقتنون الجواري ويجبرونهن على البغاء والرقص بمقابلٍ يعود للمالك، منهن حبشيات وزنجيات، وقليل من المصريات وأقل من السودانيات. والإندايات (الحانات) وبيوت المريسة (الجعة) منتشرة. وكانت العوالم يومياً تقيم حفلات رقص وغناء يؤمها الجميع، خاصة أن خديوي مصر عباس باشا (دام حكمه بين عامي 1844 و1854م) طرد الكثير منهن من القاهرة إلى الخرطوم، بمن فيهن محظيته (كاوتشوك هانم) مع جملة من العوالم والغوازي والغياش (المخنثين)، وكن يؤدين عروضهن في المناسبات (زواج- ولادة - طهور- ترحيب بضيف - مناسبة قومية). وكانت الغوازي الزنجيات يرقصن بالرحط (قطعة جلدية تستر عورة المرأة) والمصريات بالسترات الحريرية والبنطلونات الوردية الواسعة على أنغام آلات موسيقية معروفة حتى اليوم، رقصاً تركياً ومصرياً وإسبانياً، كل ببدلتها التي تميزها. والمغنيات يؤدين أغاني مصرية

وسـودانية وحبشـية، وبعـض التمثيـل والأدوار المضحكـة في بيـوت عِليـة القـوم في أفنيـة المنـازل، أو السـاحات التـي أمامهـا. بينمـا المدعـوون يجلسـون عـلى العنقريبـات (سريـر خشـبي تربـط فيـه الحبال عـلى الخشـبات الأربـع) ويكـون شـكل العـرض بفنـاء المنـزل مـن ثلاثـة أضـلاع، والضلـع الرابـع يخصـص ليكـون مسرحـاً للرقـص والغنـاء والاسكتشـات الكوميديـة). وبالطبـع كانـت انتفاضـة الإمـام محمـد أحمـد المهـدي (ت 1885م) جزئيـاً؛ بسـبب مثـل تلـك التجـاوزات الأخلاقيـة للسـلطة الحاكمـة في ذلـك الأوان. ويبـدو أن هـذا الإفسـاد الـذي ترعـاه السـلطة تسـاوق مـع انتشـار تجـارة الرقيـق التـي يشـير إليهـا المثقـف التنويـري المـصري رفاعـة رافـع الطهطـاوي (ت 1873م) الـذي نفتـه نفـس السـلطة إلى السـودان ليعمـل ناظـراً للمدرسـة الأميريـة في الخرطـوم للسـنوات 1849-1854م. وفي قصيـدة لـه صـب جـام غضبـه عـلى النخاسـين، ومنهـم التجـار المحليـون الذيـن يمارسـون (التوليـد) بـين الأرقـاء للحصـول عـلى الذريـة (الجميلـة أو القويـة أو الذكيـة)

التـي تعـود عليهـم بالمكسـب الوفـير. يقـول في قصيدتـه:

وإكراهُ الفتاة على بغاءٍ مع النهي ارتضوه باتحاد
نتيجته (المُولّدُ) وهو غالٍ به الرغباتُ دوماً باحتشاد
لهم شغفٌ بتعليم الجواري على شبق مجاذبة السفاد



(رفاعة الطهطاوي)

كانـت الخرطـوم يومئـذٍ موطنـاً للعديـد مـن المجتمعـات الأجنبيـة التـي جلبـت معهـا فنونهـا وآلاتهـا الموسـيقية، حتـى إن الاحتفـالات المسـتمرة كانـت قـد أصبحـت سـمة من سـمات

مدينة الخرطوم في أواخر عهد الحكم التركي المصري، وكانت تحيي هذه الاحتفالات فرق أجنبية تتكون من فنانين مصريين وآخرين؛ إذ كان الخديوي عباس باشا قد أبعدهم عن مصر، وكانوا يسمون بـ(الصيع). وقد أطلق هذا اللقب على الرجال الذين كانوا يشاركون في الغناء في بيوت الأفراح السودانية يومئذٍ، حيث كانت تغنى أيضاً أغان سودانية عامية تؤديها البنات على رقصة (الحمامة) تعرف بأغاني (السباتة) (نادر الشريف، 2012م).

ويذكر الإنجليزي جيمس هاملتون عند زيارته الخرطوم عام 1851م أنه وجد روحاً فرائحية عند الراقصات الشابات الحسناوات من طبقة الرقيق المحرر في حفلة موسيقية دُعي إليها، مقارنة بالسيدات اللواتي كن يجلسن في الخلف متلفحات بالخمار، وهو يريد هنا طبقة النساء الحرائر ربات الخدور.

ونشرت صحيفة الأهرام القاهرية في عام 1896م عريضة كان قد تقدم بها شيخ السجادة القادرية بالخرطوم، الشيخ علي عبدالله إلى الحكمدار غردون (ت 1885م)، قائلاً

فيها إن زاويته للعبادة تكتنفها جملة منازل للعاهرات اللواتي يقلقن راحة العباد بالجلبة والرقص والنقر على الدفوف، والضرب على آلات الطرب.

وكانت الجواري يخرجن إلى الشوارع يغنين الأغاني الخليعة كيداً بالنساء الحرائر ربات الخدور، كما يسدُدن الدرب على الشباب بمثل غنائهن المتحرش:

كندورك كندورك ما بناخذ العزبان
نعزل في التلوب رجالة النسوان
نطلع فوق قلوبهن ونوقد النيران
ونسقيهن مراير الجيزان



(رحط العروس)

الموسيقى العسكرية السردارية:

كان التأثير التركي المصري في موسيقى السودان في فترة الحكم التركي المصري (1821-1885م) يأخذ تسمية (الموسيقى السردارية) (علي يعقوب، إفادة، 2023م) وكان النشاط على شكل تدريب لأعضاء الموسيقى العسكرية المعروفة عثمانياً بـ(الطبلخانة).

إن الآلات النفخية النحاسية والخشبية المستخدمة في الجيش لا تحتوي على بعد ثلاثة أرباع التون؛ لذا غالباً ما تكون المعزوفات العسكرية تلك من مقام العجم والكرد والنهاوند، والمعروف أن مقام العجم هو الأكثر حضوراً في الأداء الموسيقي العسكري، وهو خال من نصف التون. ويمكن تطبيق مارشات أوروبية على مقام العجم من خلال تمثل محاكاة أبعاد سلم دو ماجور أو (C major) الكبير.

تهدف تلك الموسيقى العسكرية إلى تحقيق أهداف ثلاثة:

ـ تنظيم التدريب العسكري والتدرب على لحن السير (المارش).

ـ التقاليد العسكرية من مراسيم وعزف للأناشيد.

ـ رفع المعنويات.

وفي عام 1858م زار الخديوي سعيد باشا، الخرطوم، وأمر بتكوين فرقة موسيقية من شباب القبائل السوداء اللون التي كان النخاسون يطلبونهم للرق عبيداً وأغوات وجواري (جنوب السودان والأنقسنا وجبال النوبة ودارفور)؛ فبزغ فيهم اليوزباشي عبدالله عدلان ابن أحد قادة الفونج سلاطين مملكة سنار، وأصبح مايسترو وقائداً لتلك الفرقة.

كما أن الزبير باشا رحمة (ت 1913م) استجلب من مصر لوحداته المكونة من عبيد سابقين من مناطق (الجنوب والأنقسنا وجبال النوبة ودارفور) المعروفين بـ(البازنجر) المحرر عدداً غير قليل من الآلات الموسيقية الحديثة منها: طبل النحاس - الصفارة - الناي الخشبي - الصاج النحاسي، فأصبحت الموسيقى العسكرية أساسية في الأشغال الحربية بالسودان منذ ذلك الحين.



(الزبير رحمة باشا)

وفي عــام 1884م زاد عــدد الطبــول والأبــواق في فــرق الموســيقى السرداريــة.

وفي عـام 1888م قـام ضبـاط إنجليـز بترتيـب الأورط أو الكتائــب الســودانية في الجيــش المــصري، فأدخلــوا عليهــا تنظيمــاً حديثــاً، وكانــت الأورط الســودانية مكونــة مــن أرقــاء ســابقين.

وأتاحــت حلقــات (خيــوط الدراويــش) في القاهــرة بموســيقاها الصوفيــة المصريــة لعــدد مــن المريديــن الســودانيين بزيهــم الأخــضر أو الأبيــض، التعــرف إلى عيــون الإنشــاد الصــوفي المــصري وممارســته في ذلــك الحــين، وربمــا نقــل بعــض نصوصــه إلى الســودان دون إنشــادها عــلى الطريقــة المصريــة.

مضوي المحسي... الشيخ الفنان حفيد إدريس ود الأرباب:

تفــرد في قبيلــة المحــس النوبيــة الأصــل الشــيخ الفنــان مضــوي الحفيــد الأصغــر للشــيخ إدريــس ود الأربــاب المحــسي (ت 1650م) بإنشــاء عــدد مــن أغانــي العاطفــة المتشــببة بالجمــال الحــسي، إلى جانــب الشــائع يومهــا مــن أهازيــج محصــورة جغرافيــاً حســب إثنيــات القبائــل مــن فلكلــور قبــلي، إضافــة للمديــح النبــوي. وقــد كان لــكل مجموعــة عرقيــة خصائــص وتقاليــد ثقافيــة فريــدة شــملت الأغانــي والرقصــات واللهجــات والآلات الموســيقية. وبعــض هــذا الخليــط مــن الغنــاء تحــول إلى مارشــات

عسكرية وغناء روحي وأهازيج ما زال أثرها ملموساً في القرن 21م. ولما حظر الحكم التركي المصري أداء المديح لفترة، احتج عليهم الشاعر المادح حاج الماحي (ت 1871م) بأنهم كانوا قد رخصوا في ذلك للشيخ والشاعر والراوية المادح المصري (حنين) الذي قيل إنه كان أول من أدخل الطار إلى المديح السوداني قادماً من مصر. ولنا أن نتذكر أن آلة الطار تحديداً طالما رافقت الغناء التقليدي عند نوبة شمال السودان، فقد كان هذا الغناء يقوم على ثلاثة من الطيران تأتي باللحن كاملاً مع آلة الكنارة (الكسر) والتصفيق! فهل إن آلة الطار لم تدخل السودان إلا في فترة متأخرة وعلى يد المادح المصري حنين (عفاف عبدالحفيظ محمد رحمة، 2023م)؟

مرحلة المهدية (1885-1898م):

منع الإمام محمد أحمد المهدي (ت 1985م) وخليفته عبدالله تورشين التعايشي (ت 1899م) الأطراب وآلاته (عفاف عبدالحفيظ محمد رحمة، 2023م)، فمن ذلك أنه:

- منع احتفالات الطرق الصوفية وما يصاحبها من غناء ورقص وشعر مكرس لتعظيم مشائخ هذه الطرق.
- حظر استخدام بلة الدلوكة وآلة النحاس، علماً بأن آلة النحاس طبول ضخمة كانت من أدوات الحكم والولاية عند قبائل السودان، ويطرق عليها في مناسبات خاصة، مثل إعلان الحرب، كما يذكر المؤرخ أبو سليم (ت 2004م) (أبو سليم، 1992م).



(آلة النحاس)

ـ منع النياحة على الميت، الشيء الذي أدى إلى اندثار بعض إرث المناحة بما يشمل من الأشعار والمراثي التي كانت تؤدى على إيقاع القرع، حيث توضع كمية من نباتات القرع المجوفة الجافة بأحجام مختلفة في إناء كبير من الماء فتطفو عليه وتطرق بعصاً خشبية، فتصدر أصواتاً منغمة تنشد على إيقاعها المراثي، وهو فن سوداني يعرف بـ(الواندوق) (عفاف عبدالحفيظ محمد رحمة، 2023م).

ـ منع المغنية الشهيرة شريفة بت بلال وأمثالها، التي توفيت في أواخر عشرينيات أو أوائل ثلاثينيات القرن 20م، من الغناء، وكانت اشتهرت بصوتها في فترة الحكم التركي المصري في مجتمع الخرطوم، حيث اعتادت أن تحيي حفلات الزواج والحفلات الخاصة، وكانت تشيد في غنائها بالجيش التركي المصري، وتصف رجاله وبطولاتهم. وقد كرمها لذلك عبدالقادر باشا حلمي (ت 1908م) تقديراً لفنها وحسها القومي. ولزمت المغنية الصمت خلال فترة المهدية، ولم تعد

إلى الغناء إلا بعد زوال دولة المهدية في عام 1898م.

ونخلص إلى توجه الإنتاج الإبداعي في فترة المهدية إلى مدح المهدي، ومدح البطولة لتشجيع الرجال على المشاركة في الجهاد، فعانى المغنون في هذا الجو من البطالة، وأُجبروا على العيش في عزلة في عهد المهدية. على أن هناك أدلة تشير إلى أن منع المهدي للغناء في أم درمان نجح فقط في جعله نشاطاً سرياً، فقد دوّن بعض الباحثين في التقاليد الشفوية التي تعود لتلك الفترة نصوص أغان ذكرها لهم رواة من أم درمان عاصمة الدولة المهدية، قالوا إنها تعود لفترة المهدية، وإنها وصلتهم من آبائهم وأجدادهم، حيث كانت تردد في محيط المدن التي بدأت في التشكل أثناء الفترة التركية الأولى (عفاف عبدالحفيظ محمد رحمة، 2023م). وبالعودة إلى كتاب الدكتورة بقيع بدوي (التشكيل في أعمال الإبرة في أم درمان 1885-1940م) نجده يتطرق إلى مجموعة من أغاني الفترة المهدية (بقيع بدوي، 2009م).

ورغم تحريم المهدية للطرب وآلاته، إلا أنها قامت

بتوظيف المدرس التركي السابق لموسيقى الجيش التركي المصري وجعلته يقوم بتدريب الجند على القرب المقدمية المعروفة باسم (أمبايا) وعلى المزامير والطبول، وكان مركز العرض الموسيقي منطقة (العرضة) في عاصمة المهدي أم درمان (علي يعقوب، إفادة، 2023م). ويوم دخل الإنجليز شمال السودان عام 1898م غنت بعض النساء لهم (عجبوني الليلة جو دخلوا البلد طمنو) ليس حباً في المستعمر، ولكن ربما بغضاً في حكم الخليفة عبدالله (ت 1899م).

أغنية (حقيبة الفن)... مدينة أم درمان تلد أغنيتها (1919–1939م):

في عام 1918م استقر السودان على شكله الجغرافي الذي عرف به عند استقلاله في عام 1956م. وجاء التمدد الجغرافي الأكبر عندما تمكن الحلفاء وبريطانيا معهم من هزيمة قادة سلطنة دارفور الذين كانوا يشايعون الدولة العثمانية خلال الحرب العالمية الأولى، فضمت دارفور إلى سودان وادي النيل الأوسط كما عرف.

كما شهدت هذي الفترة تبلور الشخصية الوطنية المعاصرة للسودان حتى حصوله على الاستقلال عن الحكم الثنائي (بريطانيا ومصر) في أول يناير 1956م، لا سيما أن بريطانيا عملت على تحريم تجارة الرقيق الذي كان يشكل قسماً غير يسير من كتلة السكان الأصليين.

لكنني أميل إلى رأي الكاتب السوداني التجاني عامر (ت 1987م) من أن أم درمان بعد سقوط المهدية انفردت بأجواء ابيقورية عبر استحضار طقوس الأفراح والأعراس، وغيرها من احتفالات، في المجتمع الريفي السوداني، فتفننت في طقوس الخطبة وقولة الخير والحناء والدخلة والصبحية والسيرة والجرتق وقطع الرحط زيادة من أهل المدينة في الإمتاع والمؤانسة.

وكانت مدن العاصمة الثلاث (الخرطوم – أم درمان – بحري) قد عرفت في منتصف العقد الأول للقرن 20م فناً موسيقياً وفد عليها من بلدة كبوشية بدار جعل، حيث حضر لأم درمان من هناك الفنان الشاعر محمد ود الفكي بابكر (ت 1964م) الذي نشر نمطاً

مـن الغنـاء بالمحكيـة السـودانية عـرف بفـن (الطنابـرة)؛ إذ يقـوم الكـورس بـ(الطنـبره) أي بالتصويـت الحلقـي، ريثمـا يسـتعد الفنـان للغنـاء مـن جديـد. وكان التوقيـع في هـذا الفـن المحـدود يسـتعين بالعصـا الخشـبية لضبـط الميـزان، ويخلـو مـن أسـاليب جماليـة أخـرى، لكنـه كان الفـن الـذي يلجـأ إليـه النـاس لاسـتضافته في بيـوت اللعبـة (بيـوت الأعـراس) في غيـاب منافـس غـيره عـدا أغنيـات البنـات، أو السـباتة المرافقـة برقصـة الحمامـة. وكان غنـاء الطنابـرة يتسلسـل في ثـلاث حـركات:

ـ الأولى حيـث يكـون المغنـي منفـرداً بشـعر قومـي عـلى بعـض الألحـان.

ـ الثانيـة يؤديهـا المغنـي بإيقـاع مـوزون مصاحـب بإيقـاع التصفيـق، وكريـر الحناجـر، وضرب الأرجـل عـلى الأرض، وإيقـاع ضربـات العـصي.

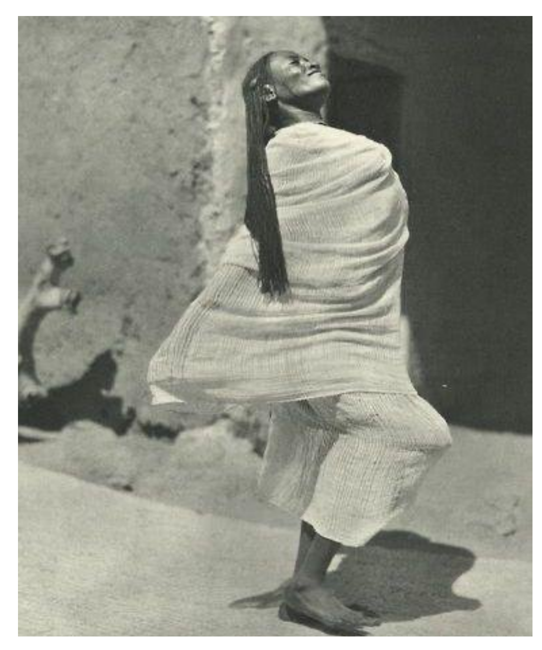
ـ الثالثـة يؤديهـا بميـزان سريـع المغنـي والمصاحبـون، كالحركـة الثانيـة.

غـير أن النـاس أخـذت تنـصرف عـن فـن (الطنـبرة)

الحلقـي المحـدود بـدءاً مـن العـام 1919م، بعـد أن اختلـف الفنـان الطنبـاري المعـروف محمـد أحمـد سرور (ت 1946م) مـع الشـيالين الذيـن كانـوا (يطنـبرون) معـه، واتجـه إلى الاسـتقلال في تلحـين أشـعار محليـة لشـعراء متمكنـين مـن تأليـف النصـوص بمحكيَّـة أم درمـان التـي تسـتدعي مـا في الشـعر العربـي الفصيـح، وشـعر المديـح النبـوي، مـن أسـاليب بلاغيـة وزخرفيـة، مـع مرافقـة الكـورس بالتصفيـق بالأيـدي بـين مقاطـع غنـاء المطـرب الـذي لـم يخـرج مطلقـاً عـن السـلالم البنتاتونيـة لحنـاً وغنـاء. ووجـدت البنـات أن رقصتهـن الاسـتعراضية الشـهيرة في الأعـراس برقصـة (الحمامـة) تتسـاوق تمامـاً مـع الشـكل الجديـد للغنـاء في أم درمـان وباقـي أحيـاء العاصمـة. وعرفـت هـذه الأغنيـة الأمدرمانيـة لاحقـاً في عـام 1954م بأغنيـة (حقيبـة الفـن) التـي زاد مـن تمثيلهـا الأفقـي لسـائر الأمـة السـودانية أنهـا جـاءت مـن المدينـة المهداويـة التـي احتضنـت شـتى قبائـل السـودان وهـي أم درمـان، واشـترك في كتابـة نصوصهـا والتلحـين والغنـاء رجـال مـن أكثـر مـن صقـع

ومدينـــة وقبيلـــة وطبقـــة في البـــلاد، بـــل إن الشـــعراء دخلـــوا في معارضـــات عديـــدة بينهـــم، عرفوهـــا بفـــن (المجـــاراة)، وهـــي أن يكتـــب شـــاعر قصيـــدة غنائيـــة اســـتجابة أو إعجابـــاً بقصيـــدة أغنيـــة كتبهـــا شـــاعر قبلـــه، الـــشيء الـــذي كان ينتـــج عنـــه إبـــداع أغنيتـــين بنصـــين شـــعريين مختلفـــين يتشـــاركان نفـــس القـــوافي والألحـــان. وقـــد عـــبرت هـــذه القصائـــد عـــن زخـــم المنـــاخ الفنـــي وروح المنافســـة بـــين شـــعراء تلـــك الفـــترة، كمـــا نجحـــت في الكشـــف عـــن أهميـــة النـــص الشـــعري ومعنـــاه وجودتـــه. وكانـــت عـــدد مـــن أغنيـــات (حقيبـــة الفـــن) تنتهـــي بغنـــاء مقطـــع (يـــا ليـــلى هـــوي يـــا ليـــل) لازمـــة قصـــيرة متكـــررة لهـــا دلالاتهـــا العرفانيـــة الصوفيـــة. ولـــم تعـــرف أغنيـــة الحقيبـــة ســـوى آلات إيقاعيـــة هـــي (الـــرق) وهـــو الـــدف الـــذي تشـــبك في محيطـــه القطـــع المعدنيـــة وآلات مصوتـــة بذاتهـــا (المثلـــث والعصـــا)؛ إذ كان ملحنـــو الحقيبـــة ليســـوا ممـــن أقبـــل عـــلى تعلـــم عـــزف العـــود العربـــي الوافـــد عـــلى البـــلاد يومئـــذ. ورغـــم ذلـــك كانـــت ألحانهـــا تأتـــي ممتـــدة عـــلى مـــا يقـــارب الأوكتافـــين الموســـيقيين، ممـــا يـــدل عـــلى خصوبـــة

الخيـــال النغمـــي لـــدى ملحنيهـــا الذيـــن غيـــب المـــوت أهمهـــم عـــن المشـــهد في منتصـــف أربعينيـــات القـــرن 20م، ممـــا حـــدا بمؤرخـــي الفـــن الســـوداني إلى أن يجعلـــوا مرحلـــة حقيبـــة الفن تبتـــدر مـــن عـــام 1919م حتـــى عـــام 1939م، وقـــد يمدونهـــا إلى منتصـــف عقـــد الأربعينيـــات مـــن القـــرن 20م مـــن حيـــث الإنتـــاج، أمـــا مكانتهـــا الفنيـــة والوطنيـــة فباقيـــة حتـــى اليـــوم.



(رقصة الحمامة)

العود العربي في السودان:

بعد زوال حكم المهدية عام 1898م، أخذت الطرق الصوفية تستعيد احتفالاتها بالأذكار المغناة والأناشيد بالمولد النبوي، وكانت منها طريقة السادة الأحمدية الإدريسية في مقرهم بمنطقة الموردة في أم درمان، وقد كانوا يستجلبون من مصر جوقة للمديح النبوي مع استخدام آلة الرّق بالذكر، فمن منشديهم الذين عرفوا:

ـ أحمد خليل (مصري) وكان عازفاً بارعاً على العود العربي. عمل بمصلحة البريد بالسودان، وذكر الفنان السوداني إسماعيل عبدالمعين (ت 1984م) أنه شاهده مع آلة العود عام 1932م في الخرطوم.

ـ محمد تميم الدار (سوداني)، وكان عازفاً على العود العربي. كان بكباشياً متقاعداً بالجيش المصري، وقيل بل هو أول من أدخل آلة العود للسودان من مصر، حينما اصطحبها معه في مرافقته لحملة الضابط البريطاني كتشنر على الخرطوم عام 1898م.

وورد ذكره في محاولة السياسي والأديب السوداني خضر حمد (ت 1970م) عام 1935م لفتح تواصل بين المهتمين بتطوير الغناء السوداني وإدارة معهد فؤاد الأول للموسيقى العربية بالقاهرة، حيث ورد أن مزاجه الموسيقي كان مصرياً.

وهذان، إلى جانب عدد من المصريين والشوام والشرق أوروبيين، هم من أسهم في دخول العود العربي للسودان، وتعليم بعض الراغبين العزف عليه؛ وفي مقدمة هؤلاء الفنان السوداني خليل فرح بدري (ت 1932م) من خلال حضوره احتفالات الأدارسة الراتبة بحي الموردة بأم درمان، لكن مصادر أخرى تشير إلى أن خليل فرح تعلم المقامات العربية وآلة العود عند استطبابه أول مرة في مصر عام 1927م. بينما تشير مصادر إلى أن لحن خليل فرح المسمى (الشرف الباذخ) عزفته له أول مرة مجموعة من المصريين المقيمين بالخرطوم على المقامات العربية (قبل أن يستقر اللحن على السلم البنتاتوني)، مما قد يعني أن أعداداً مقدرةً

مـن العازفـين العـرب المصريـين والشـوام مـن مسـلمين ومسـيحيين ويهـود كانـوا هنـاك قبـل وفـاة خليـل فـرح عـام 1932م. وكان خليـل فـرح (ت 1932م) قـد لحّـن في الخرطـوم أنشـودته الوطنيـة (عـازة في هـواك) مسـتفيداً مـن إمكانيـات آلـة العـود العربـي، واسـتلهم في مقدمـة هـذا العمـل مارشـاً قبليـاً سـودانياً هـو (ود الشريـف رايـو كمـل) بمقدمـة تراثيـة بطيئـة، ويـرى الباحـث صـلاح شـعيب أنهـا كانـت بذلـك أول أغنيـة سـودانية تكـون لهـا مقدمـة موسـيقية.

ويـرى الكاتـب معاويـة حسـن ياسـين (معاويـة حسـن ياسـين، 2005م) أن السـودانيين عرفـوا آلـة العـود في مطلـع القـرن 20م عـن طريـق احتكاكهـم بهـواة وافديـن مـن مـصر أو الشـام في عهـد الحكـم البريطانـي المـصري (1898-1956م). ومـا لبـث أن أصبـح العـود آلـة التلحـين المفضلـة لـدى الفنـان خليـل فـرح (ت 1932م)، والفنـان وعـازف العـود عبدالقـادر سـليمان (ت 1994م)، وكان خليـل فـرح وثيـق الصلـة السياسـية بمـصر داعيـاً لوحـدة

وادي النيـل مـصراً وسـوداناً، حتـى بعـد تراجـع النفـوذ السـياسي والعسـكري والثقـافي لمـصر في السـودان بعـد فشـل حركـة اللـواء الأبيـض عـام 1924م في الخرطـوم.



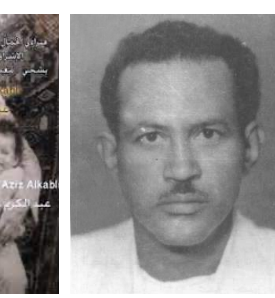
(خليل فرح)

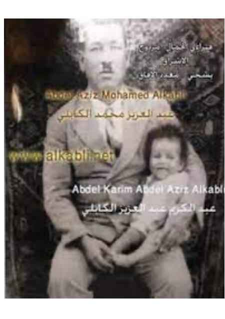
وفي مرحلـة مـن المراحـل التاليـة اقتنـى الفنانـون السـودانيون العـود، وأصبـح آلتهـم التـي يلحّنـون عليهـا ويعزفـون ويغنـون، وبـدأت صناعـة آلـة العـود في التوطـن

بالسودان، وبرع عدد غير قليل من النجارين في صناعة العود العربي منهم الفنان التجاني السيوفي الذي غادر السودان في أربعينيات القرن 20م، وتوفي في عدن عام 1976م، وكان لقبه (إكسبرس الأربعينيات). كما برع الفنانون السودانيون في استخراج أسرار هذه الآلة العربية الميلودية، بل وتركوا بصمتهم في التعامل معها. ويشير الدكتور الماحي سليمان إلى أن أسلوب عزف العود بالسودان بدأ متداخلاً بعزف آلة الكنارة (الطنبور) الوترية على قواعد غربية لا تخطئها العين الفاحصة. ولم تظهر آلة العود في العاصمة الخرطوم فقط، فقد ظهرت في مدينة ود مدني، حيث انتشرت بين التجار بفضل أمين سرهم رجل الأعمال عبدالمنعم محمد (ت 1946م). وكان أن تعلم أهل ود مدني العزف على العود من بعض الموظفين الحكوميين الأتراك. كذلك انتشر العود في مدينة بورتسودان، حيث ذكر المؤرخ محجوب عمر باشري (ت 2008م) (محجوب عمر باشري، 1991م) أن الفنان عبدالعزيز محمد الكابلي (1905-1956م) في

بورتسودان الميناء الجديد للسودان على البحر الأحمر، اشتهر بعزف الأغاني المصرية على العود، وكان له جرامفون (حاكي) يتحلق حوله أصدقاؤه من مثقفي المدينة والموظفين في شركة جلاتلي هانكي الأجنبية التي أصبحت في صدارة من يديرون المشهد الاقتصادي هناك. ولم يذكر باشري الأسطوانات السودانية التي كان فنانو فترة (حقيبة الفن) يسجلونها في شركات في القاهرة منذ 1928م بمعية التاجر محمد ديمتري البازار (ت 1989م) الذي اعتنق الإسلام. وكان البازار هذا يسمع بالجرامفون أسطوانات مصرية وسورية وسودانية لأصدقائه من كبار مطربي مرحلة حقيبة الفن بالسودان (1919-1939م)، مما قد يعني بالمقابل أن مزاجاً موسيقياً مقامياً عربياً كان يسيطر على مثقفي مدن شرق السودان في ذلك الزمكان، لا سيما أن حضور العثمانيين في ثغور السودان أسبق بكثير عن وسط البلاد، وكان العثمانيون يتبعون سواكن لسلطتهم في جدة أحياناً، وكانت هذه السلطة لا تستغني عن الطبلخانة العثمانية.







(محمد ديمتري البازار) (التجاني السيوفي) (عبدالعزيز الكابلي)

ويشير الكاتب معاوية حسن يس، إلى أن الفنان عبدالكريم عبدالعزيز الكابلي (ت 2021م) قام عام 1963م بتعديل دوزنة الوتر المطلق (صول) في العود العربي إلى نغمة (فا)، ثم إلى نغمة (مي) (معاوية حسن ياسين، 2005م).

عندما جاء الإنجليز وبصحبتهم المصريون والقبائل السودانية الناقمة على خليفة الإمام المهدي عبدالله تورشين التعايشي (ت 1899م)، واقتحموا عاصمته أم درمان بانتصارهم في معركة كرري عام 1898م شهدت البلاد عمراناً وإدخالاً للتقنيات التي كانت الإمبراطورية البريطانية قد عمّمتها على مستعمراتها من وسائل الاتصالات ووسائل المواصلات. ومن ناحية موسيقى

الجيش تولى الإنجليز والأسكتلنديون (1918م - 1925م) عبر مدرسة للأورط في قشلاق عباس بالخرطوم، تدريب المستجدين في رتبة أسموها (صبي boy) على الآلات الموسيقية الغربية، بما تحتويه من سلالم غربية كبيرة وصغيرة وقواعد الهارموني والكاونتربوينت، مكونين الفرقة الموسيقية العسكرية التي عرفت خلال الحرب العالمية الثانية (1939-1945م) بفرقة قوة دفاع السودان التي سُرّحت بعد الحرب العالمية، ومن ثم تسمّت في عام الاستقلال 1956م بموسيقى الجيش (علي يعقوب كباشي، إفادة، 2023م).



(فرقة قوة دفاع السودان)

لقد حصل بعض من السودانيين كعبدالقادر عبدالرحمن... على تدريب موسيقي في مدارس الموسيقى العسكرية بمصر، والتي كان محمد علي باشا (ت 1849م) قد أسس لها، لكن انتفاضة اللواء الأبيض العسكرية السياسية عام 1924م في السودان أدت إلى تراجع النفوذ السياسي والعسكري المصري، ومعه الموسيقى المصرية العسكرية التي وصلت في وقت ما إلى ثماني أورط أي كتائب تتبع حرس الحدود المنشأ عام 1946م. وبالمقابل برز دور المدرسين الإنجليز أكثر فأكثر، وتشرب الدارسون السودانيون للعلم الموسيقي بالمصطلحات الغربية، وأسس هذا فيما بعد لتيار غربي في الموسيقى السودانية عرف بفن (الجاز) السوداني الذي راق لشباب المدن كثيراً، وكان أكثره بالمحكية السودانية، وربما كانت ولادته في عام 1959م على يد الفنان الملحن شرحبيل أحمد في أغنية (حلوة العينين) للشاعر ذو النون بشرى (ت 2010م).

وكانت قوات سودانية قد شاركت في معارك الحرب العالمية الأولى، بما فيها جنوب اليمن، إلى جانب الحلفاء ضد العثمانيين، حيث يشير الشاعر اليمني الأمير أحمد فضل العبدلي القمندان (ت 1943م) في قصيدته (طلبنا الله ذي ينزل ويرفع) إلى استدعاء الإنجليز لجند سودانيين ليساعدوهم في التصدي للجيش العثماني في منطقة لحج على مشارف عدن (أحمد فضل العبدلي، 1938م):

وجابوا سود من يم يم وسودان



(الشاعر الأمير القمندان)

المارش من موروث شعبي قبلي لموسيقى عسكرية للسودان:

تشـير بعـض المصـادر إلى أن السـلطان إبراهيـم قـرض بـن الرشـيد سـلطان دارفـور (ت 1874م) في مدينـة الفاشر غـرب السـودان، كان لـه مجلـس سـماع يقـوم عـلى الآلـة الوتريـة (أم كيكـي) والتـي عرفـت أيضـاً بآلـة (المشـكار)، وأنـه في هـذا المجلـس ولـدت الأهازيـج التـي تطـورت لاحقـاً إلى مارشـات عسـكرية خـلال الحكـم البريطانـي المـصري.



(آلة الرباب أم كيكي)

ويـرى الموسـيقار السـوداني جمعة جابـر (ت 1988م) أن هنـاك عـدداً مـن مقطوعـات الجيـش السـوداني المعـاصرة أصلهـا جـلالات دينيـة، أو أهازيـج دنيويـة كانـت تغنـى باللغـات النوباويـة المحليـة (نسـبة لجبـال النوبـة بغـرب السـودان)، يقـوم بعضهـا عـلى سـلم سـداسي أو سـباعي، وجُلّهـا آتيـة مـن غـرب السـودان وجبـال النوبـة. وهـو ينمـذج لذلـك بالتـالي:

مـارش البقـارة في غـرب السـودان (سـلمه الموسـيقي سـباعي مـي بيمـول الكبـير).

مـارش الفارسـة منـدي (ت 1984م) بنـت سـلطان قبيلـة النيمانـج عجبنـا ود أروجـا (ت 1917م) في جبـال النوبـة الثائـر عـلى البريطانيـين (سـلمه الموسـيقي سـداسي مـي بيمـول الكبـير). ومنـه:

كوجـو كونـا كـرن دالا (منـدي) كوجـو كونـا كـرن دالااووووو ساسـا



(الفارسة مندي)

مـارش سـلطان دارفـور عـلى دينـار (ت 1916م). (سـلمه سـباعي) ومنـه:

حبابو حبابو البيشفع لينا حبابو

يا النبي سيد دخري مرحبا بو

والواضـح للباحـث أن هـذه المارشـات، إن سداسـية أو سـباعية، لا تتصـل بالمقاميـة السـباعية العربيـة، بـل تخرج مـن أرومـة السـلم الخمـاسي المهيمـن عليهـا إلى اسـتخدام إحـدى النغمتـين غـير المسـتخدمتين في التركيبـة الخماسـية السـودانية المعينـة، فتصبـح سداسـية النظـام مؤقتـاً، أو تخـرج مـن أرومـة السـلم الخمـاسي إلى اسـتخدام كلتيهمـا فيتكـون سـلم كبـير ميجـور أو سـلم صغـير مينـور عـلى

الطريقـة الغربيـة الأوروبيـة المعدلـة، فتصبـح سـباعية النظـام وفي كل الأحـوال تعـود إلى أرومتهـا الخماسـية النابعـة مـن تـراث المنطقـة. وذكـر لي الدكتـور كمـال يوسـف أنـه شـخصياً يتحفـظ أكاديميـاً عـلى إطـلاق اسـم السـلم ووصفـه بالكبـير أو بالصغـير في هـذه الأنـواع.

وقـد اسـتُوحِيَت كثـير مـن هـذه المارشـات مـن أغـانٍ محليـة احتفظـت بإيقاعاتهـا المحليـة الموغلـة في سـودانيتها أيضـاً كالمـردوم (6 عـلى 8) والكمبـلا (2 عـلى 4).. إلـخ. وكان هـذا بـإشراف المدرسـين العسـكريين البريطانيـين الذيـن وفـروا لطلبتهـم العسـكريين السـودانيين الآلات الغربيـة والتدريـب عليهـا عـلى السـلم الدياتونـي العالمـي المعـدل (عـلي يعقـوب كبـاشي، إفـادة، 2023م).
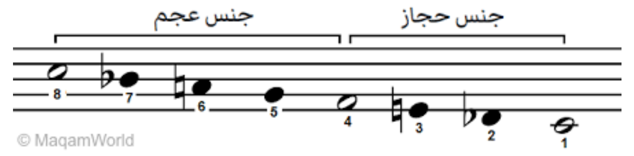
مشاركة السودان في مؤتمر الموسيقى العربية الأول بالقاهرة عام 1932م:

في عـام 1932م شـارك السـودان بفقـرة موسـيقية (أغنيـة يـا بـو مرايـه) مـن شـيخة زار سـودانية مقيمـة بمـصر، في المؤتمـر الأول للموسـيقى العربيـة في القاهـرة، وذلـك النمـوذج للمشـاركة متـاح الآن عـلى شـبكة سـماعي

كان هــذا بمثابــة الاعــتراف المبكــر مــن الموســيقيين العــرب وعــدد مــن المســتشرقين بوجــود التعبــير بالســلم البنتاتوني ضمــن بانورامــا التعبــير في الموســيقى العربيــة المقاميــة.

الزنجران بين أصله المقامي وابتكاره السوداني:

يذكر الموسـيقار السـوداني إسـماعيل عبدالمعـين (ت 1984م) أن الشـاعر الفنـان السـوداني خليـل فـرح (ت 1932م)، حثـه عـلى تعلـم العـود وقواعـد ونظريـات الموسـيقى العربيـة والعالميـة؛ لأنهـا ستسـاعده في التعبـير الفنـي والوجدانـي عنـد التلحـين، لكنـه نهـاه عـن تقمّـص الموسـيقى المصريـة مثـل قالـب الليـالي (يـا ليـل يـا عـين) قائـلاً: (أنـت مـا ترجـى في بيئتهـا)، ونبهـه إلى أن تعلمـه عزف التقاسـيم العربية سـيكون عسـيراً لغيـاب مـا يعادلهـا في الذائقـة البنتاتونيـة. يـدل هـذا عـلى حـرص الفنـان خليـل فـرح (ت 1932م) عـلى بقـاء الغنـاء السـوداني الجديـد بنتاتونيـاً.



(تدوين مقام الزنجران)

ورغـم أن إسـماعيل عبدالمعـين (ت 1984م) جـاء إلى مـصر في عـام 1939م إلا أنـه تخـرّج في معهـد فـؤاد الأول للموسـيقى العربيـة في القاهـرة في عـام 1952م، وكان لـه نشـاط موسـيقي مشـهود منـذ الأربعينيـات مـن القـرن 20م، حـاول فيـه التوفيـق بـين الموسـيقى العربيـة المصريـة والسـودانية مـن خـلال تأسيسـه لاحقـاً لفرقـة البسـاتين لتطويـر الموسـيقى الشـعبية، ومـن خـلال اجتراحـه مـا أسـماه بمقـام (زنـج-أراب) الـذي حـوره إلى (زنجـران). غـير أن الزنجـران مقـام عربـي معـروف مسـبقاً مشـتق مـن مقـام أكـبر في موسـيقى العـرب، فمقـام زَنجَـران هـو فـرع مـن مقـام الحجـاز، حيـث يبـدأ بجنـس الحجـاز على الدرجـة الأولى، ثـم جنـس العجـم عـلى الغمـاز (الدرجـة الرابعـة) وهـو مقـام ليـس به مسـافة ثلاثـة أربـاع الصوت، ويقـرأ بعـض قـراء القـرآن عـلى هـذا المقـام. وحتـى الآن يظـل التنظير الموسـيقي السـوداني مضطربـاً بالنسـبة لمقام (زنجـران) الـذي تحمّـس لـه الفنـان إسـماعيل عبدالمعـين (ت 1984م) ونمـذج لـه بأغنيـات منهـا:

أغنيته (بنات الريل الظراف نايرات). أفادني الباحث عاصم الطيب قرشي (عاصم الطيب قرشي، إفادة، 2023م)، أن بناء هذه الأغنية يماثل موسيقى البلوز الزنجية، وأن هذا المقام معروف عند قبائل البجة في شرق السودان بـ(الشمبر)، والشمبر في لغة البجة هو اسم الوتر الثاني لآلة الكنارة (ماسنجو) من أعلى.

أغنيته (لمّا خيل الظل على الأريل). النص للشاعر الموسيقي السوداني خليل فرح (ت 1932م) لحّنها إسماعيل عبدالمعين (ت 1984م) كـ(زنجران). وأفادني الدكتور علي الضو أن إسماعيل عبدالمعين (ت 1984م) أدخل في العزف بعد نصف الدرجة، فصار اللحن سلمياً أقرب إلى بعض أغنيات غرب السودان البنتاكوردية والسداسية.



(إسماعيل عبدالمعين)

طلبة نوبة سودانيون في معهد فؤاد الأول للموسيقى الشرقية بالقاهرة:

غادر ابن منطقة حلفا القديمة بشمال السودان الفنان النوبي جمال إدريس (ت 1959م) إلى معهد فؤاد الأول للموسيقى الشرقية بالقاهرة، حيث تخرج هناك مطلع خمسينيات القرن 20م، وكانت دراسته الموسيقى العربية مفتاحاً له في الحياة الموسيقية المصرية. وكذا درس الموسيقار النوبي حمزة علاء الدين (ت 2006م) في فترة مقاربة في القاهرة الموشحات في معهد إبراهيم شفيق، ثم الموسيقى العربية في معهد الموسيقى الشرقي، حيث أصبح صاحب أسلوب في عزف العود، عربياً وسودانياً وعالمياً. ويعتبر حمزة علاء الدين البوابة الأولى التي دخل منها المقام العربي إلى بعض الأغاني النوبية المؤداة بالرطانات النوبية (نسبة إلى النوبة في شمال السودان). وقد وضع حمزة علاء الدين (ت 2006م) عدداً من المقطوعات الموسيقية الخالصة،

وعـدداً مـن الأهازيـج الشـعبية النوبيـة النصـوص عـلى المقامـات العربيـة، إلى جانـب ألحانـه البنتاتونيـة. وتبقـى الموسـيقى النوبيـة التقليديـة والشـعبية بنتاتونيـة بحتـة ولهـا خصوصياتهـا الإيقاعيـة واحتفاؤهـا بآلاتهـا مثـل الطـيران الثلاثـة والكنـارة (الكـسر) والتصفيـق تخـرج جمـلاً موسـيقية كاملـة، ورائدهـا الفنـان النوبـي الراحـل دهـب خليـل شـاري ورفاقـه (محمـد جـلال هاشـم، 2009م و2014م). ومـن المعـروف أن موسـيقى بـلاد النوبـة في جنـوب مـصر هـي الأخـرى بنتاتونيـة ومنهـا اسـتوحى الفنـان المـصري الرائـد سـيد درويـش (ت 1923م) أوبريـت (دنجـي دنجـي دنجـي) للشـاعر بديـع خـيري (ت 1966م):

قالت لي خالتي أم أهمِد.. كلمايه في متلايـــــه

سرقوا الصندوق يا مهمِـد.. لكـــن مفتاهه معايا

إنه يا شنجي كريكري

دينجي دينجي دينجي.. دينجي دينجي دينجي



(سيد درويش)

معلمون مصريون يدرسون الموسيقى للسودانيين:

انتـشر مدرسـون مصريـون لتدريـس الموسـيقى بالسـودان منـذ أربعينيـات القـرن 20م، وكانـوا عـادة يأتـون ضمـن البعثـة التعليميـة المصريـة، ثـم يضيفـون لعملهـم ذاك تدريبـاً موسـيقياً لجهـات معينـة في الخرطـوم ومدنـي وسـنار.. إلـخ. واعتمـدت فرقـة الإذاعـة بـأم درمان في بدايتهـا عـام 1947م، وهـي أول فرقـة (وتريـة) تـؤدي الأغانـي السـودانية، عـلى التلقـين والترديـد مـع المغنـي

بالآلة الموسيقية، إلا أنه وبعد فترة بسيطة ابتدأت الفرقة تستفيد من بعض الخبرات الموسيقية، خاصة المصرية، والتي كانت تحضر إلى السودان ضمن البعثة التعليمية المصرية وكانت لهم إسهاماتهم الواضحة في تدريب فرقة الإذاعة على التدوين الموسيقي (د. عمر قدور، إفادة، 2022م)، إضافة لقيادة الفرقة والعزف والتسجيل وعضوية لجنة الألحان والأصوات أمثال المدرسين:

ـ المدرس مصطفى كامل: انتهت فترة انتدابه داخل البعثة التعليمية المصرية بمدرسة الملك فاروق الثانوية بالخرطوم عام 1953م، وظهر فترة الخمسينيات كعازف قانون بارع. أتى للإذاعة عبر الأستاذ عبدالرحمن الخانجي والأستاذ متولي عيد. علم التدوين الموسيقي في شكلة البنتاتوني لعازفي الكمان والعود والتشيلو والكونترباص والاكورديون. وكانت فرقة الإذاعة يومئذ تضم العازفين علاء الدين حمزة – عبدالله حامد العربي – حسن خواض – حسين محمد.. وقد انعكست ثقافة

مصطفى كامل على الفنان السوداني التاج مصطفى (ت 2004م) في بعض قوالبه الغنائية الحديثة، كارتياد قوالب الموشح والدويتو (غناء ثنائي)، لكن مع التطبيق على السلم البنتاتوني. وكذا الفنان السوداني العاقب محمد حسن (ت 1998م) الذي سجل مع مصطفى كامل على القانون ترانيم وأناشيد دينية على المقامات العربية في إذاعة أم درمان في أوقات مبكرة قبل خريدته (حبيب العمر) على قالب (القصيدة الغنائية) من شعر الأمير عبدالله الفيصل آل سعود (ت 2007م) التي صاغها على المقامات العربية المتعارف عليها في قالب (القصيدة) الغنائي. وكان مصطفى كامل أحضر آلات القانون وقيل الطبلة الحديثة للسودان، وقيل كان الفنان محمد أحمد سرور (ت 1946م) قد أحضر الرِّق وهو الدف ذو الصنوج من مصر عام 1930م، أي خلال فترة (حقيبة الفن). وسجل مصطفى كامل لإذاعة أم درمان مقطوعتين على القانون من الموسيقى المقامية هما (أنوار) و(في السحر)، كما لحن على السلم البنتاتوني نص (الصباح) للشاعر

صاوي عبدالكافي، للفنان العاقب محمد حسن (ت 1998م) فغناه عام 1958م (كمال يوسف، 2021م):

نورت الكون يا صباح يا جميل

ونسيمك منعش صافي عليل

أهلا يا صباح الخير

ـ المدرس عبدالله حسني إبراهيم: بدأ مدرساً بمدرسة فاروق الثانوية بالخرطوم، ثم كان يقوم بتدريس الموسيقى خاصة قراءة النوتة الموسيقية لعازفي إذاعة أم درمان بالاتفاق مع مديرها متولي عيد عام 1947م.

ـ المدرس محمد شعلان.

ـ المدرس أحمد خليل: عمل بمصلحة البريد بالسودان، وذكر اسماعيل عبدالمعين (ت 1984م) أنه شاهده مع آلة العود عام 1932م في الخرطوم. وكانت له علاقة بالإنشاد في المولد النبوي لدى طريقة الأدارسة ومقرها بأم درمان.

ـ المدرس عبدالمنعم عرفة: أستاذ آلة العود بالمدرسة الإنجيلية بالخرطوم، وعلى يده درس الفنان ناجي

القدسي موسيقى العود العربية (ت 2014م) (علوان مهدي الجيلاني، 2021م).

فإن أضفنا تأثير فرق المسرح المصرية الزائرة للمدن السودانية كالخرطوم ومدني.. إلخ منذ ثلاثينيات القرن 20م مثل فرقة (بديعة مصابني) بمشاركة الفنانتين فاطمة رشدي وحكمت فهمي، وفرقة (رضا) التي حاولت تقديم رقصة (الحمامة) السودانية مدمجة مع أغنية للفنان السوداني صالح الضي (ت 1985م)، إلى تأثير السينما المصرية التي كانت تعج بالأفلام الغنائية الاستعراضية؛ نجد أن الفنانين السودانيين الذين عاشوا تلك المرحلة كانوا يتحسّسون طريقهم في أربعينيات القرن 20م في مرحلة الأغنية (الوترية) التي تلت مرحلة الحقيبة، ربما بالزي وبطريقة الأداء للمطربين المصريين والعرب الذين كانوا يلعبون دور البطولة في تلك الأفلام، وكذا فكرة إدخال آلات المصاحبة في تخت الفرق الموسيقية. وربما أسهمت الموسيقى والسينما المصرية في ترويج بعض القوالب والصيغ

الموسيقية، مع ضرورة الأخذ بالاعتبار أن الموسيقى السودانية لا تخلو من كثير منها قبل فترة الاحتكاك الثقافي مع مصر التي نحن بصدد استقصائها. ونجد في هذا السياق الدكتور الماحي سليمان يقول: (إن التأليف أو تنظيم أجزاء العمل الفني كان غير مطروق في السودان، وأتى للسودان من المدرسة المصرية في الغناء العربي). والمعروف أن البناء الموسيقي يشتمل على:

- هيكل لحني.
- تقسيم للعبارات.
- نغمات تحمل شخصية المقام.
- مبدأ الصياغة.
- صوت الختام.

قوالب وصيغ الموسيقى العربية في موسيقى السودان الحديثة (محمد آدم سليمان ورجاء موسى، 2023م):

- قالب الغناء الثنائي (الديالوج): الرائد هنا هو الفنان السوداني التاج مصطفى (ت 2004م)، وكان

قد تلقى دروساً في الموسيقى في الجامعة الشعبية بأم درمان، حتى قبل أن يحتك بالعازف المصري مصطفى كامل في فرقة إذاعة أم درمان في العام 1953م. مثلاً قدم التاج مصطفى قالب الدويتو مع الفنانة منى الخير (ت 1980م) في أغنية (الصباح) من شعر محمود شوقي ولحن التاج مصطفى (ت 2004م) عام 1958م. وفي عام 1960م لحق به الفنان السوداني أحمد عبدالرازق (ت 1997م) في دويتو (الريدة الريدة) من كلمات الشاعر حسين عثمان منصور (ت 1997م) مع الفنانة عائشة الفلاتية (ت 1974م) وأغنيات ديالوج أخرى. والفنان أحمد عبدالرازق هو الملحن الحقيقي لأغنية (يا حبيبي عود لي تاني) التي نسب لحنها للموسيقار المصري منير مراد (ت 1981م) وقد غنتها الفنانة المصرية شادية (ت 2017م) وهي من كلمات الشاعر المصري فتحي قورة (ت 1977م) (أحمد عبدالرازق، إفادة، 1977م).



(غناء ثنائي لأحمد عبدالرازق وعائشة الفلاتية)

ـ قالب الموشح: هنا الرائد هو الفنان السوداني التاج مصطفى (ت 2004م) الذي قدم موشح (أيها الساقي إليك المُشتكى) للشاعر ابن زهر الحفيد (ت 1162م) من حيث المعمار الشعري مع الحفاظ على البناء البنتاتوني.

ـ قالب القصيدة المغناة: ينبغي أن نذكر أن الفنان الرائد خليل فرح (ت 1932م) سجل إنشاداً لقصيدة في القاهرة في ثلاثينيات القرن 20م في أسطوانته (أعبدة ما ينسى مودتك القلب) من شعر عمر بن أبي ربيعة (ت 712م). ويذكر الدكتور كمال يوسف أنها كانت إنشاداً، وليست على قالب القصيدة العربية الغنائي،

ولا نقصد هنا النص القصيدي الفصيح بالطبع. وعليه يكون دخول قالب القصيدة العربية المغناة على المقام العربي تحديداً هو للفنان العاقب محمد حسن (ت 1998م) في قصيدة (حبيب العمر) بما فيها من تمهيد وتنغيم رصين وتلوين مقامي وإيقاعي لأبيات النص. لكن عدداً من الملحنين السودانيين سبقوا إلى تبني قالب القصيدة الغنائي بالسلالم البنتاتونية.

ـ قالب الطقطوقة: هي الأهزوجة الخفيفة ذات المذهب والكوبليهات أو الأغصان. هذا المعمار الشعري ينطبق على كثير من نصوص مرحلة الحقيبة، وليس فقط المرحلة الوترية التي تلت الحقيبة، وبالمقابل نجد أن الغناء بالطقاطيق باللغة النوبية كان موجوداً في شمال السودان وجنوب مصر مع دخول القرن 20م قبل تأثير السينما المصرية الذي ربما عزز القالب في أذهان من لم يصل إليهم يومئذ شيء من إرث الطقاطيق بالرطانات النوبية منذ أواخر القرن 19م (علي الضو، إفادة، 2023م).

ـ قالــب الليــالي: كمــا في لحــن أغنيــة (طــير الجنــة) للموســيقار بشــير عبــاس (ت 2022م)، مــن كلمــات الشــاعر عثمــان خالــد (ت 1993م)، مــن أداء ثلاثــي البلابل عــلى السـلم البنتاتونــي. والليــالي هــي الارتجــال الصوتــي بــ(يـا ليـل يـا عـين) ولا علاقـة لهـا بالمـوال كقالـب غنائي عربــي، بــل هــي تعــادل (التقاســيم) الحــرة في الأداء الآلي الارتجــالي.

ـ قالـب الموسـيقى الآليـة البحتـة: المقطوعـات التـي تتبنى المقاميــة العربيــة في هــذا النــوع مــن التعبــير التجريــدي نعنــي بهــا صيــغ البــشرف – الــدولاب – الســماعي – التحميلــة.. إلــخ، مــع بعــض القوالــب التركيــة، وفي قالــب التحميلـة نجـد مجـالاً للتقاسـيم الحـرة مـن الإيقـاع. وتكاد هــذه التجــارب تنحــصر في أعمــال للفنانــين الســودانيين:

ـ العاقب محمد حسن (ت 1998م).

ـ حمــزة عــلاء الديــن (ت 2006م). جــاءت عــلى شــكل موســيقى في الأفــلام المصريــة التاليــة: الأب – الأم – اللعــب بالنــار – معــروف الإســكافي – يــوم في العــالي – غــرام

وانتقــام. كمــا جــاءت في موســيقى فيلــم غربــي عنوانــه (ck station) (معاويــة حســن يــس، 2022م).

ـ الوافــر شــيخ الديــن. جــاءت في مقطوعــة بعنــوان (مــصر)، صــدرت في إســبانيا في تســعينيات القــرن 20م ضمــن أســطوانة لشــقيقته الفنانــة رشــا شــيخ الديــن.

ـ عباس سليمان السباعي (د) (ت 2022م).




(عباس سليمان السباعي) (حمزة علاء الدين) (العاقب محمد حسن)

وقــد أســهم برنامــج (مــع الموســيقى العربيــة) الــذي كان الفنــان العاقــب محمــد حســن (ت 1998م) يعــده ويقدمــه مــن إذاعــة أم درمــان في ثمانينيــات القــرن 20م في لفــت نظــر الســودانيين إلى وجــود مثــل هــذي القوالــب الآليــة في التأليــف الموســيقي المقامــي العربــي. غير أن أقــدم مقطوعــة للموســيقى الســودانية البنتاتونيــة البحتــة، إنمــا كان قبــل

كل ذلـك في مقطوعـة (الأدهميـة) للفنـان د. محمـد آدم أدهم (1912–2018م). وبعـد الدكتـور أدهـم بـزغ عـدد غير قليـل مـن الموسـيقيين السـودانيين الذيـن أثـروا أرشـيف الإذاعـة السـودانية بمقطوعاتهـم على السلالـم البنتاتونيـة في شـكل أعمـال أوركستراليـة عالميـة، مثـل الموسـيقار برعـي محمـد دفـع اللـه (ت 1999م) في مقطوعـة (ملتقـى النيـلين) عـام 1953م. وبالمقابـل كان الإذاعـي النـور مـوسي محصـوراً في تعريـف مسـتمعي إذاعـة أم درمـان على مكنـز الموسـيقى العربيـة وتنوعـه بين المشرق والمغـرب العربـيين مـن خلال برنامجيـه (ألحـان مـن الشرق) و(مـن أغانـي الأفلام العربيـة).

ـ اعتمـاد التخـت الموسـيقي: وهـو الـذي تطـور إلى فرقـة سـودانية منتقـاة تخلصـت مـن أكثـر الآلات العربيـة المقاميـة مثـل القانـون الـذي كان موجـوداً في التسـجيلات المبكـرة لإذاعـة أم درمـان، وأدخلـت الآلات الغربيـة المعدلـة، وصـولاً إلى مـا يُعـرف بفـرق الجـاز السـوداني. وعلميـاً نسـمي الفرقـة أوركسـترا إذا أصبحـت تبنـي أعمالهـا عـلى

النظريـات الموسـيقية الغربيـة كالهارمونـي والكونتربوينـت والكتابـة للآلـة والتوزيـع الأوركسـترالي المـدروس حسـب خصوصيـات كل آلـة. ومثـل هـذه الأوركسـترا وجـدت بالفعـل في عـدد مـن أعمـال موسـيقية قدمـت في المعهـد العـالي للموسـيقى والمـسرح الـذي طعـم بأسـاتذة مـن كوريـا الشـمالية مـا بـين 1972م و1992م اسـتدعي فيهـا الـتراث النغمـي السـوداني في أعمـال كاملـة الأوركسـترالية.

ـ اعتمـاد المقدمـة واللزمـات الموسـيقية والقفلـة: المقدمـة هـي التـي تسـبق الميلـودي المُغنـى. ونجدهـا في حالـة المقاربـة المقاميـة العربيـة، كمـا في مقدمـة برنامـج (كيـف قيلتـوا)، ومقدمـة مسلسـل (الدهبايـة)، وكلاهمـا للفنـان الدكتـور عبدالقـادر سـالم. تـرد في مقدمـة (كيـف قيلتـوا) حواريـة لكنـارة غـرب السـودان المسـماة (أم بـري بـري) وآلـة العـود كشـعار للبرنامـج في نهايـة سـبعينيات القـرن 20م. ويعتـبر الباحـث صـلاح شـعيب أن أغنيـة (عـزة) للفنـان خليـل فـرح (ت 1932م) نصـاً ولحنـاً، هـي أول أغنيـة سـودانية تمتعـت بالمقدمـة الموسـيقية يليهـا نشـيد

(صـه يـا كنـار) مـن كلمـات الشـاعر محمـود أبوبكـر (ت 1972م) ولحـــن الفنـــان إســـماعيل عبدالمعـــين (1984م) التـــي كانـــت ولادتهـــا عـــام 1939م، وخرجـــت إلى النـــور نشـــيداً لمؤتمـــر الخريجـــين.

ـ اعتمـاد التنـوع في مصـادر النـص الغنائـي: ربمـا كان مـن أوائـل مـن قـام بالتلحـين عـلى نـص عربـي غـير سـوداني الفنـان خليـل فـرح (ت 1932م) في إنشـاده (أعبـدة مـا ينـسى مودتـك القلـب) للشـاعر عمـر بـن أبـي ربيعـة (ت 712م)، والفنـان إسـماعيل عبدالمعـين (ت 1984م) في تعاملـه المبكـر خـلال إقامتـه في مـصر مـع الشـاعر المـصري محمـود بـيرم التونـسي (ت 1961م) المسـجل بإذاعـة (بـي بـي سي) عـام 1949م في أغنيـة (تمـر النخيـل اسـتوى).

تمر النخيل استوى

وحن ليه الطير ومر بيه الهوى

قال ليه صباح الخير

ميل يا نخيل وانشد يا نيل

تمر النخيل استوى

كده كده يلا نجمع سوا

يا منوره العرجون يا سمراء

فيك العسل مشنون

في كل تمرة كاس بالشهد مليانه

تسكر عيون الناس الطاله فرحانه

تمر النخيل استوى انا وانت والطيور والهوى

شكلك بديع وجميل يا لي رواك النيل

محتار في اوصافك وجناك بنريدو

لما العنب شافك غارت عناقيدو

يا هديه الحبان يا دوب اوانك آن

سر لذتك معقود حيرني تحيليو

ومنظرك موعود بالطير وترتيله

ميل يا نخيل وانشد يا نيل تمر النخيل استوى

ومثلمـا فعـل الفنـان الرائـد إسـماعيل عبدالمعـين (ت 1984م) حينمـا وضـع لحنـاً لنـص مزجـه مـن قصيـدة (يـا نديـم الصبـوات) لعبـاس محمـود العقـاد (ت 1964م)

وقصيدة (إيه يا مولاي) للشاعر السوداني محمود أبوبكر (ت 1972م). وكذا أيضاً لحن الفنان السوداني فضل المولى زنقار (ت 1951م) لقصيدة (يا عروس الروض) للشاعر المهجري إلياس فرحات (ت 1976م).

ـ اعتماد التوزيع الأوركسترالي: كما حدث في تقديم الفنان السوداني محمد عثمان وردي (ت 2012م) للحن أغنيته (الود) في مصر ليقوم الموسيقار المصري اليوناني الأصل أندريه رايدر (ت 1971م) بتوزيعه أوركسترالياً، وإخراجه من قالب اللحن الأحادي. والنص للشاعر السوداني عمر الطيب الدوش (ت 1998م) وشارك في العزف من المصريين أحمد فؤاد حسن (ت 1993م)، ودكتور جمال سلامة (ت 2021م)، ونصر عبدالمنصف في الفرقة الماسية. ومضى في نفس هذا التيار الموسيقار يوسف الموصلي في تعامله مع منتوج شركة حصاد في القاهرة. ولا أظن أن شرط التوزيع الأوركسترالي قد تحقق في أغنية (أخي غنا سنحيا) التي غناها في عام 1969م في مصر الفنان السوداني عبدالكريم الكابلي

(ت 2021م) من كلمات الشاعر المصري مصطفى عبدالرحمن (ت 1992م)، وألحان الموسيقار المصري علي إسماعيل (ت 1974م).



(أندريه رايدر)
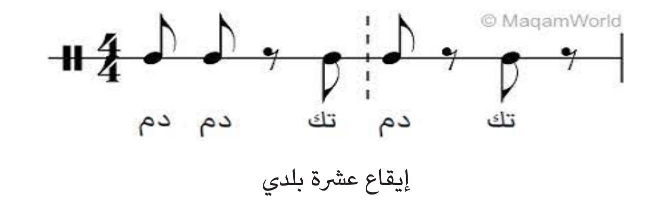


(علي إسماعيل)

ويبقى الإيقاع محلياً!:

الغناء السوداني، قديماً وحديثاً، منيع على الإيقاع العربي، ويكتفي بضروبه المحلية الوفيرة التي يحمل بعضها اسم الطقس الوظيفي اجتماعياً وأنثروبولوجياً الذي يوقع فيه ويحقق الاستجابة الراقصة. وقد قيل إنه على مستوى الإيقاع نجد أن عدداً من ألحان مرحلة حقيبة الفن بالسودان، وكلها بنتاتونية، تستخدم نوعاً معدلاً مسوداً من إيقاع عشرة بلدي المصري الواحدة والنصف، كما هو الحال في بعض ألحان الفنان محمد

أحمـد سرور (ت 1946م)، والفنــان عبدالكريـم كرومــة (ت 1947م). والأرجـح أن هـذا الإيقــاع لــه جـذور سـودانية في منطقـة الكنـوز الشـمالية (عاصـم الطيـب قـرشي، إفــادة، أم درمــان 2023م)، ومنطقــة جزيـرة (صــاي) بالنوبة بشــمال السـودان يتمثـل في إيقـاع (كتشـا) المقسـوم، وهـو ثنائـي في سرعــة وحــدة النــوار التــي تعــادل مئـة. وبالمقابـل نجـد أن الغنـاء السـوداني المعـاصر انفتـح عـلى كثـير مـن الإيقاعـات الغربيـــة (مثـــل المامبـــو)، وبعضهـــا إفريقـــي الجـــذور، ونجـح في توظيفهــا في غنائــه المحــلي بالمحكيــة الســودانية، كمـا اقتبـس عـدداً مـن الرقصـات الغربيـة التـي ترقـص عـلى هـذه الإيقاعـات والأزيـاء التـي تصاحبهـا مثلمـا فعـل المطـرب السـوداني ويليـم أندريـه (ت 1976م). ونـودّ هنـا أن نشـير إلى بحـث الفنـان المـصري الدكتـور هشـام العربـي حـول المقارنــة بــين الإيقاعــات المصريــة والســودانية.



إيقاع عشرة بلدي

أمــا الأداء الجماعــي فهـو أصيـل في السـودان مـن المديـح النبـوي، إلى كريـر الطنابـرة، إلى الشـيالين في غنـاء الحقيبـة والغنــاء الشــعبي، ثــم قامــت فــرق حديثــة عــلى أســس الأداء الجماعــي المــدروس.

إذاعة ركن السودان من القاهرة عام 1955م:

في عــام 1954م افتتحــت مــصر اســتوديو في منطقــة المقـرن بالخرطـوم لإذاعـة ركـن السـودان، الـذي بـدأ البث مـن القاهـرة عـام 1955م، ثـم تغـيرت التسـمية إلى إذاعـة وادي النيـل في العــام 1983م. وينبغـي أن نتنبـه إلى الـدور الــذي ظلــت إذاعــة ركــن الســودان (لاحقــاً إذاعــة وادي النيــل) مــن القاهــرة منــذ منتصــف خمســينيات القــرن 20م تلعبــه في تســجيلاتها الخاصــة لأغنيــات الفنانــين الســودانيين الزائريــن لمــصر. فعــلى الرغــم مــن براعــة الموســيقار المــصري نــصر عبدالمنصــف عضــو الفرقــة الماســية للموســيقار أحمــد فــؤاد حســن (ت 1993م)، في تنويـط وتدويـن ألحــان المطربـين السـودانيين، قبـل أن يعزفهـا لهـم عازفـون مصريـون في اسـتوديو هـذه الإذاعة،

إلا أننا نجد بعض المفارقة للهنك السوداني المتميز عند سماع أغنيات الفنانين السودانيين من تلك الإذاعة. ولعل في تسجيل الإذاعة لأغنية (فتنت بيه) للفنان السوداني إبراهيم الكاشف (ت 1969م) من كلمات الشاعر عبيد عبدالرحمن (ت 1986م) نموذجاً على ذلك (معاوية حسن يس، 2021م). ولم تقف أنشطة هذي الإذاعة على زوارها في القاهرة من فناني ومبدعي السودان، فقد نجحت في عمل تسجيلات عديدة كانت تقوم بها في السودان في زيارات راتبة، ومن وحي هذي التسجيلات تمكن المذيع المصري فؤاد عمر (ت 2003م) من إصدار عدد من الكتب دوّن فيها الكثير من ذكرياته الحميمة مع الطرب وأهله في السودان.

أغنيات التكامل المصري – السوداني (المصرداني):

وقد ازداد فنانو السودان ومصر إقبالاً على التسجيل في إذاعة ركن السودان، حينما شرعت قيادة القطرين مصر والسودان في توليد عدد غير قليل من أغاني مرحلة التكامل السياسي (سبعينيات وثمانينيات

القرن 20م). كانت هذه الأغنيات تتوسل القرب من آذان المستمعين في مصر والسودان على السواء، باللجوء إلى ألحان مهجنة من السلم البنتاتوني السوداني والمقامات العربية المطروقة في مصر. وفي تقدير الباحث أن جلّ هذه الأعمال الفنية كان مرتجلاً يخلو من الأصالة؛ لذا فإن هذه الأغنيات التي عرفت بـ(أغنيات التكامل) تقبع الآن في الأرشيف، ونشك في كونها ساعدت في تعزيز التثاقف الموسيقي الخلّاق بين مصر والسودان على مستوى الابتكار التوليفي بين السلالم البنتاتونية والمقامات العربية. وبالمقابل نجد أن السينما المصرية قدمت نماذج للتفاعل التلقائي لفناني السودان مع البيئة الموسيقية المصرية حتى قبل ثورة 23 يوليو 1952م ذات التوجه القومي. من أفلام عقد الخمسينيات من القرن 20م يمكن لنا أن نذكر:

ـ فيلم (تمر حنة): حيث شارك الفنان السوداني سيد خليفة (ت 2001م) بأغنيته (المامبو السوداني)، وكان هذا الفنان من أكثر المساهمين في حفلات أضواء

المدينة بالقاهرة، لا سيما أنه وجد تشجيعاً من الفنان المصري يوسف وهبي (ت 1982م). وكلمات الأغنية للشاعر السوداني عبدالمنعم عبدالحي (ت 1975م). كان الفيلم عام 1957م.

ـ فيلم (ما تقولش لحد): حيث شارك الفنان السوداني إسماعيل عبدالمعين (ت 1984م) في غناء أوبريت (ما تقولش لحد) من كلمات الشاعر المصري مأمون الشناوي (ت 1994م) مع الفنان فريد الأطرش (ت 1974م) في فيلم (ما تقولش لحد). كان الفيلم عام 1952م. وكان اللحن الذي غناه إسماعيل عبدالمعين (ت 1984م) بنتاتونياً، لكن أفيش الفيلم يقول إنه لفريد الأطرش. وسابقاً لم يعرف عن فريد الأطرش (ت 1974م) توظيفه للسلم البنتاتوني حينما استعرض أنواع الموسيقات العربية في أوبريته (بساط الريح) من كلمات الشاعر محمود بيرم التونسي (ت 1961م) في فيلم (آخر كذبة) عام 1950م مع المطربة عصمت عبدالعليم (ت 1993م)، ولاحقاً لم يعرف عن فريد

الأطرش (ت 1974م) تلحينه بالسلم البنتاتوني في مشاركته السودان أعياد انقلاب مايو 1969م في العام 1974م، حيث غنى في الخرطوم أغنية (يا ثورة مايو نحييك) من كلمات عبدالله قلندر، ومنح الجنسية السودانية الفخرية.

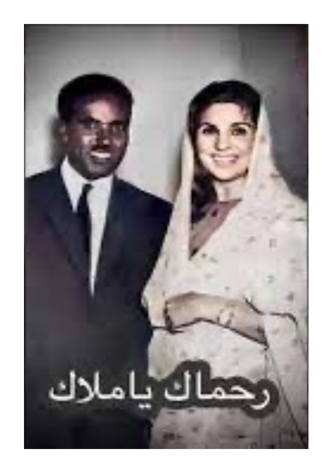


(فيلم ما تقولش لحد)

ـ فيلم (إسماعيل ياسين طرزان): حيث شارك الفنان السوداني إبراهيم عوض (ت 2006م) في غناء لحن للفنان السوداني برعي محمد دفع الله (ت 1999م) بعنوان (اظهر وبان عليك الأمان) من كلمات الشاعر

المصري فتحي قورة (ت 1977م). كان الفيلم عام 1954م. ولاحقاً غنى إبراهيم عوض (ت 2006م) هذا اللحن على كلمات وطنية للشاعر السوداني سيف الدين الدسوقي (ت 2018م) بعنوان (أحب مكان وطني السودان).

ـ فيلم (وهبتك حياتي): حيث شارك الفنان السوداني أحمد المصطفى (ت 1999م) في غناء أغنية (رحماك يا ملاك) من لحنه وكلمات الشاعر السوداني حسن عوض أبو العلا (ت 1963م) مع الفنانة اللبنانية صباح (ت 2014م). وكان الفيلم عام 1956م.



(فيلم وهبتك حياتي)

وفي نهاية خمسينيات القرن 20م كان العازف السوداني المخضرم عبدالفتاح الله جابو يعزف معزوفات عربية خالصة في حفلات بسينما الوطنية بالخرطوم غرب، يرافقه على العود الفنان السوداني بشير عباس (ت 2022م).

قيام معهد الموسيقى والمسرح الخرطوم 1969م:

في عام 1969م تأسس في الخرطوم معهد الموسيقى والمسرح والفنون الشعبية. كان المعهد يتبع لوزارة الثقافة السودانية ويمنح الدبلوم في سنوات، وكان أهم مؤسسيه من الموسيقيين السودانيين د. الماحي إسماعيل يميل للاستفادة من مصر في تعليم الموسيقى أكاديمياً، إلا أن هذا الاتجاه ضعف بمغادرة الماحي إسماعيل لموقعه واستقراره في ألمانيا (يوسف الشريف، 2010م). وأسهم في التخطيط للمعهد الدكتور خالد المبارك، وعالم موسيقى الشعوب الإثيوبي اشنافي كبده (ت 1998م). وبالمقابل حضر أساتذة موسيقى من جمهورية كوريا الديمقراطية الشعبية، وتركوا

أسلوبهم في خريجي وخريجات المعهد للفترة 1972–1992م، وهم القادمون من خلفية موسيقية خماسية مقاربة في الشرق الأقصى، إضافة إلى درايتهم بعلوم الموسيقى الغربية. المعهد ذاته تطور إلى المعهد العالي للموسيقى والمسرح، وتم إلحاقه بوزارة التعليم العالي في العام 1976م، ثم أُلحق بجامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا في العام 1992م، وتم تغيير مسماه إلى كلية الموسيقى والدراما في العام 1998م، والتي تمنح البكالوريوس والدرجات الأعلى من ماجستير ودكتوراه.

الفصل الثالث

من أشكال الخروج عن البنتاتونية في غرب السودان

إن قبائل غرب السودان العربية الجذور، المنتسبة للمجموعة الجهينية القضاعية، والمعروفة بالبقارة والكبابيش في كردفان ودارفور، أتت على الأغلب إلى السودان من البوابة الإفريقية الغربية كرعاة إبل برجالها ونسائها في وقت متأخر نسبياً، يميل البعض للتأريخ له بسقوط الحضارة الإسلامية في الأندلس وخروج العرب والمسلمين منها إلى البر الإفريقي. ورغم تداخلها منذئذٍ بالقبائل ذات الأصول الزنجية إلا أنها حافظت على نظامها الموسيقي البنتاكوردي الذي يسمح بنصف الدرجة، فيُدوزِن كنارته المسماة (أم بري بري) على هذا الأساس. كما تنفرد هذه المجموعة السودانية بوجود آلة الرباب البدوية العربية المسماة (أُم كيكي) بين قبائل الرزيقات والحوازمة والمسيرية.. إلخ، والتي يقبل عليها الشعراء الجوالة (troubadour) ويسمى واحدهم بالهدّاي، بينما تُسمى المرأة بالحكّامة، لكنها تستعيض عن عزف آلة أُم كيكي ذات الوتر الواحد بالتوقيع الزخرفي بالصفقة.

وقد تحولت هذه المجاميع القبلية إلى رعاية الأبقار، فعرفت بالبقارة وكونت طقساً مسرحياً قبلياً هاماً هو جلسات شاي البرامكة، حيث يقوم الهدّاي والحكّامة بإنشاد شعر مضمونه:



(الهداي)

ـ نفير فزعة نجدة للقبيلة.

ـ إنشاد يتغنى بخلال كريمة لأحد رجالات القبيلة، ويسمى (مشكار هجين).

ـ امتداح لمشروب الشاي، ويسمى (مشكار الشاهي).

ـ امتداح للخيل، ويسمى (مشكار الجرداق).

ـ هجاء مقاطعي شرب الشاي المُسمين بـ(الكماكلة) ومفردها (كمكلي)، كما عند قبائل المسيرية في جنوب كردفان وجنوب دارفور.

ـ إنشاد للحكامة بهجاء الشاب الذي يهاب أن يجلد بالسوط في مناسبات الزواج، وهو الطقس المعروف سودانياً بـ(البطان).



(مجالس البرامكة)

وغناء الهدّاي على آلة أُم كيكي كثيراً ما يكون على مقام عربي، وطابع الغناء إلقائي سردي (recita-

tive) خالٍ من النبض الإيقاعي (pulse) (علي يعقوب كباشي، إفادة، 2023م). وإذا كان غناء الهداي غير مصاحب بآلة أم كيكي عرف الغناء بـ(الجرداق).



(آلة أم كيكي)

وآلة الرباب العربي (أُم كيكي) آلة وترية string in-strument) bow) من عائلة القوسيات العربية تضبط على صوت موسيقي معين تحدده عادة طبقة صوت المغني، وهي ذات وتر واحد (one string fiddle) بحيث يتمكن المُوقِّع وهو نفسه العازف المغني عليها

المسمى (الهدّاي)، من إصدار بقية الأصوات مُكوناً منظومةً خماسيةً تحتوي على نصف البعد الصوتي (hemi tonic)، أو مقاماً سداسياً أو سباعياً كاملاً عن طريق العفق على الوتر الوحيد في مواقع مختلفة. والآلة نصف قرعة تشبه قربة الماء تكسى بجلد الورل، وهو دابة على خلقة الضب أعظم منه طويل الذنب دقيقه، ويكثر استعمالها بغرب السودان لدى مختلف مجموعات البقارة، بينما يصنع وترها من سبيب الخيل، أو عصب الأغنام، ويشد موازياً لعنق الآلة المصنوع من خشب الأشجار. ويتم إصدار الصوت من وتر الرباب عن طريق التوقيع عليه بواسطة قوس خشبي يُشد عليه وتر من الشعر. وتستعين الشاعرة المعروفة باسم (الحكّامة) بدلاً عن العزف على أُم كيكي بالصفقة الجماعية لترسيخ الزمن الايقاعي. ونجد الدكتور علي الضو يُعرّف تلك الصفقة -Clap ping Hand)) بقوله: إصدار الصوت عن طريق ضرب باطن راحة اليد بباطن الأخرى، وللصفقة نوعان:

ـ تلك التي تحدث عند إبداء راحة اليد بباطن الأخرى عند الإعجاب بشخص أجاد عمله وتشجيعه على مزيد من العطاء، وهي صفقة مرسلة لا يضبطها إيقاع زمني محدد.

ـ تلك التي تصاحب الأداء الموسيقي فهي منضبطة بإيقاعه وزمنه. وتعتبر مثل هذه الصفقة عنصراً أساساً في الموسيقى، وتسهم في الثقافة الموسيقية السودانية، فهي تكثف من الأداء وتسهم في حماس المؤدين، وتساعدهم على مزيد من التجويد، رقصاً أو غناء وتتبع الوحدات الزمنية الأساسية للإيقاع العام، ولكن الذين يحسنون الصفقة أحياناً يقومون بتقسيم تلك الوحدات إلى أجزاء أصغر، فيحدثون بذلك زخرفاً وتلويناً إيقاعياً محبباً. ويطلق بعض السودانيين على مثل هذه الصفقة (البرقال) وهي الإيقاع الزخرفي المتعدد الزمن (polyrhythmic).

ونخلص إلى أن غرب السودان يعتمد السلم البنتاتوني في موسيقاه، إلى جانب جيوب حضور للمقامية العربية في دارفور وكردفان في أشكال عدة منها:

أولاً: جنس الجذع من مقام عربي معين وينشأ من ذلك تتراكورد (tetra chord): أمثلة:

ـ لحن للعاملين على الإبل (أبالة) في دار حامد بشمال كردفان من قبيلة الماهرية الموجودة أيضاً في شمال دارفور، وهي بطن من قبيلة الرزيقات. وينتشر النمط أيضاً بين قبيلة الكبابيش في شمال شرق كردفان. الأغنية على سي بيمول ماينر تتراكورد محذوف الخامسة، ويميل لمقام البياتي العربي في تسلسله في جنس الجذع.

ثانياً: سلم خماسي بنتاكوردي يحتوي على نصف بعد:

ويعطي إحساساً مقامياً مغايراً للبنتاتوني السوداني المألوف الخالي من نصفي الدرجة. وهذه صيغة (hemi tonic) وليست صيغة (pentatonic)، لكنها تقترب من خماسية جنوب شرق آسيا من حيث التركيب وليس النبرة (timbre). إذن هناك نوع من الخماسي يحتوي على نصف التون يسمى (بنتاكورد) مثلاً: دو – ري – مي – فا – صول (.(Pentachord أمثلة:

ـ أغنية (دار أم بادر) على رقصة الجراري (إيقاع 4

على 4). أول من غناها الفنانة أم بلينة السنوسي (ت 2018م) وهي تفيد بأن من منحها إياها كان الفنان عثمان حميدة (ت 1997م) الشهير بـ(تور الجر). والأغنية ملتقطة من قبائل الكبابيش، حيث كانت تشتهر في مناطق أم بادر ودار حامد والكواهلة ومنها:

الليلة والليلة دار أم بادر يا حليلها
بريد زولي
الزارعنو في البوره
واطاتو ممطوره
زولا سمح صوره
بالفاتحه مندوره
بريد زولى
يا والده سيبيني
والجراري راجيني
الشاي الفى الصيني
قريفو راميني
بريد زولى
الزارعنو في بارا

وساقينو الجمالا

زولا ستر حالا

في الغربه البطالا

الليله والليله دار ام بادر يا حليله

بريد زولى

زولا سرب سربه

وختا الجبال غربه

ادوني لى شربه

وخلوني النقص دربه

الليله والليله دار أم بادر ياحليله



(رقصة الجراري)

- أغنيـة (الليمونـي الليلـة هـوي الليمونـي صنـدل شـقوا الليمونـي). وهـي أغنيـة عاطفيـة للفنانـة مريـم بشـارة بمدينـة الفـاشر، تشـبه لـون المحبوبـة بلـون الليمـون، وهـي شـائعة بـين قبائـل المسـيرية بغـرب السـودان، وتعزف عـلى كنارتهـم المسـماة محليـاً (أم بـري بـري). ترقـص عـلى إيقـاع رقصـة الجـراري المركـب الـذي يحاكـي مشـية الإبـل بكردفـان، لكـن أصبحـت الأغنيـة الآن تغنـى عـلى العـود أيضـاً. وقـد يرافـق رقصـة الجـراري الكريـر (Guttural humming ostinato) الـذي يصفـه الدكتـور عـون الشريـف قاسـم (ت 2006م) بأنـه صـوت في الحلـق كصـوت المختنق أو المجهـد، فهـو تموجـات حنجريـة وهمهمـات تقليـد أصـوات حيوانـات البيئـة، وقـد عـرف في بعـض مناطـق السـودان بـ:

- الحومبي.
- العنقالي.
- الهسيس.
- الجابودي.
- الطنبرة (عند جوامعة شرق كردفان).

– الكريـر. وهـو فـن الطنابـرة في أم درمـان مطلـع القـرن 20م، وشـيخهم مـن بلـدة كبوشـية الفنـان محمـد ود الفكـي بابكـر (ت 1964م). وقـد انحسـر هـذا الأداء بعد بـروز فـن الحقيبـة في أم درمـان ومدنـي والأبيـض وغيرهـا خـارج هـذا المثلـث. والكريـر ترجيـع يصاحـب الغنـاء يقـوم بـه الشـيالون مـا زال يصاحـب أغانـي ورقصـات الجـراري وغيرهـا بغـرب السـودان. ويذكـر جمعـة جابـر (ت 1988م) أن أداء الفنانـة مريـم بشـارة لكلمـة الليمونـي يتنـوع مـن الخمـاسي البحـت إلى الخمـاسي المصحـوب بنصـف الدرجـة. وهـذا النـوع مـن الأداء الحلقـي مقـارب لفـن (الدحيـة) في الجزيـرة العربيـة، وهـو ترديـد لكلمـة دحيـة تأتـي عـلى شـكل (دحـي دحـي.... دحـي دحـي).

ـ ارتبطـت هـذه الأغنيـة (شـوف جمـال البقـارة) بأحـداث سياسـية شـهدتها جامعـة الخرطـوم بـين طـلاب اليمـين واليسـار في 6 نوفمـبر 1968م، فعرفـت باسـم أغنيـة (العجكـو)، ومطلعهـا (شـوف جمـال البقـارة ورقصتهـم مـع النُقـارة). سـلم بنتاكـوردي بإيقـاع مـردوم (مـردوع).

وتأتـي كلمـة مـردوع مـن ردع شـعر الراقصـة للرقبـة حتـى خـروج الـدم، ثـم صحفـت إلى مـردوم. أول مـن غناهـا في سـتينيات القـرن 20م ثنائـي النغـم (زينـب خليفـة وخديجة محمـد) والفنانـة أم بلينـة السـنوسي (ت 2018م). وأحـد طقـوس رقصـة المـردوم أن يلعـب شـخص يدعـى (الدلامـي) دور المايسـترو للراقصـين عـبر اسـتخدام آلـة (الصفـارة):

من النهود لي باره
شوف جمال البقاره
رقصتهم مع النقاره
وشوف جمال السودان
في بلدنا كردفان

ثالثاً: سلم سداسي hexachord scale: أمثلة:

ـ أغنيـة (جِـدي الريـل روحـي أنـا حرمونـي ليـه) سـلم سـداسي. مـن غنـاء الدكتـور عبدالقـادر سـالم. يـرى الباحـث عاصـم الطيـب قـرشي أنـه لحـن مـن مـوروث قبائـل العطاوة ضمـن قبائـل المجموعـة البقاريـة مبنـي عـلى صـول ميجـر، لكنـه محـذوف الرابعـة (sol la si re mi #fa sol) وليـس لـه

تسمية معروفة. وكان الموسيقي الراحل أحمد طه محمد الحسن (ت 2019م) يسمي هذا التكوين النغمي السداسي في السودان بـ(النشاز المحبب).

رابعاً: سلم سباعي أو مقام عربي مكتمل:

يرى الباحث معاوية حسن يس أن الأرجح أن الفنان الذي يقدم أغنية من غرب السودان على مقام عربي سباعي كامل يكون قد تدخل في شكلها الأصيل ليعمل على استكمال النغمات بعد أن وجدها في البيئة الكردفانية والدارفورية تتراكوردية أو بنتاكوردية أو سداسية تحتوي على بعد نصف. ويرى الدكتور علي الضو (علي الضو، إفادة، 2023م) أنه حتى عندما تكتمل درجات المقامية العربية في تسلسل يخص المقام المعين عزفاً ومرافقة موسيقية، إلا أن المغني عادة يظل غناؤه بنتاتوني الطابع، لعدم دربته على ذلك الأداء المقامي الدرجات والعُرب. أمثلة:

ـ أغنية (جيناكي زي وزين) من شعر فضيلي جماع، ولحن قناوي، وغناء الدكتور عبدالقادر سالم. الإيقاع

مردوم 6 على 8 والمقام كرد. ومن الآلات المستخدمة في رقصة المردوم الصفارة (ميري) وهي الآلة النفخية المصاحبة للمردوم، ويُعزف عليها بإخراج أصوات متناغمة مع وقع الأرجل على الأرض، وآلة (الكشكوش) المصوتة وهي مصنوعة من السعف، ويوضع بداخله الحصى أو الكول، ويستخدم كإيقاع صاخب يحدث صوتاً قوياً مع ضربة القدم على الأرض. ومن الأصوات المصاحبة للغناء في رقصة المردوم الكرير الصادر من حناجر المغنّين:

جيناكي زي وزين هجر الرهيد يوم جف
جيناكي نعبر ليك زي الطيور عايدين
جيناكي زي وزين عاد فاري جناح
شالو الحنين يسبق رياح ورياح
والغربة ليلها طويل لي متين يجينا صباح
فاكرك تكوني الجنة للحنو ليك راجعين
وتكوني عش قمرية يحمي جنا المسكين
جيناكي زي وزين هجر الرهيد يوم جف
جيناك نحمل شوق فات الحدود يوم هف
شوفينا زي وزين لاح البرق ناداه

ـ أغنية (يا بنات الحي قولوا لأم روبه). غناء الفنان إبراهيم موسى أبا (ت 1995م). اللحن من موروث قبيلة المسيرية بطن من البقارة بجنوب كردفان. الإيقاع مردوم، والمقام بياتي مصور من (لا مينور) (عاصم الطيب قرشي، إفادة، 2023م).



(رقصة المردوم)

ـ عدد من أغنيات الفنان عمر إحساس، وتجيء ألحانه معالجة لتراث ولايات دارفور الغنائي والحركي فيكون هو أهم من اشتغل عليها ليوازي بذلك ريادة الفنان إبراهيم موسى أبا (ت 1995م) في استدعاء تراث ولايات كردفان.

ـ أغنية (بريق القبلي ضوا)، لحن وغناء الدكتور عبدالقادر سالم. الإيقاع مردوم، والمقام نهاوند (لا مينور) (عاصم الطيب قرشي، افادة، 2023م).

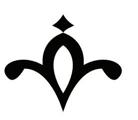
ـ أغنية (بنيه مالكي)، كلمات أحمد محمد علي ولحن وغناء إبراهيم موسى أبا (ت 1995م)، الإيقاع مردوم (يوسف الموصلي، إفادة، 2023م).

ـ أغنية (اللوري حل بي)، للدكتور عبدالقادر سالم:

السيسبان الني والحرير الطي
الجابني ليك زمان
وأنا برضي بيك ولهان أنا
اللوري حل بي دلاني في الودي
جابني للبرضاه،
العمري ما بنساه،
حبيبي سيد الناس ويبقى لي وناس.

الفصل الرابع

من أشكال الخروج عن البنتاتونية في شرق السودان



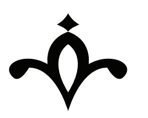
تحضر المقامية العربية في شرق السودان في:

ـ مجاميـع في قبيلـة بنـي عامـر عـلى شـكل غنـاء عـلى مقـام سـداسي للفنـان محمـد عمـر، ذكـر ذلـك الدكتـور يوسـف الموصـلي في رسـالته للماجسـتير بالقاهـرة عـام 1989م (يوسـف الموصـلي، 2019م).

ـ مجاميـع في قبيلـة الأمـرار عـلى شـكل بنتاكـورد، ذكـر ذلـك الدكتـور يوسـف الموصـلي في رسـالته للماجسـتير بالقاهـرة عـام 1989م.

ـ مجاميـع في قبيلـة البشـاريين عـلى شـكل بنتاكـورد، ذكـر ذلـك الدكتـور يوسـف الموصلي في رسـالته للماجسـتير بالقاهـرة عـام 1989م.

ـ مجاميـع في قبيلـة الدنـاكل، عـلى شـكل غنـاء للفنـان محمـد مـوسى عـلى مقـام لا الكبـير عجـم عشـيران ومقـام نهاونـد كبـير ومقـام كـرد ومقـام دوريـان الكنـسي الجريجـوري مـع حـذف الدرجـة السـابعة. وينتـشر الميـزان البسـيط 2 عـلى 4 في قبيلـة الدنـاكل عـلى طبلـة ذات غشـاءين، ذكـر ذلـك الدكتـور يوسـف الموصـلي في



رسالته للماجستير بالقاهرة عام 1989م، وأشار إلى أنه قد يصبح إيقاعاً مركباً 4 على 4 كما في أفراح قبيلة الدناكل.

ـ قبيلة الرشايدة بفروعها الثلاثة المتحدرة من برطيخ وبرعيص وزنيم أو برغيث. هاجر الرشايدة إلى السودان نتيجة الصراعات والحروب والجفاف الذي ضرب أماكن وجودهم في شبه الجزيرة العربية، واختاروا السودان لوجود المراعي والأراضي الخصبة والماء الوفير في الفترة من عام 1846م حتى 1877م وما بعدها حتى مطلع القرن 20م، وتوزعوا في شرق السودان. دخل الرشايدة السودان من البحر الأحمر عبر ميناء «محمد قول» وعبر ميناء «عدن»، وعن طريق مصر عبر منطقة «أبو حمد». وكانت هجرة شملت نساءهم وأطفالهم، وهذا يبين سبب عدم اختلاطهم بالقبائل الأخرى في السودان إلا حديثاً.. والرشايدة قبيلة رعوية لها ثروة حيوانية ضخمة من الإبل والماعز والأبقار والأغنام، يرعون في بورتسودان

وسواكن وكسلا وطوكر والدندر والقضارف، وفي ضفاف خور القاش ونهر عطبرة وبالقرب من حدود إريتريا. يعمل الرشايدة كذلك في الزراعة في حدود توفير قوت الأسرة، بالإضافة إلى ممارسة التجارة في الإبل والسلاح والفضة والتمور والدخان، ويتحدث الرشايدة العربية ويدينون بالإسلام، وقد احتفظوا بلسانهم العربي بين قبائل البجة التي لها لغتها المسماة (التبداوية) إلا أن بعضهم تعلم لغة التقري أو البني عامر المسماة (البلوية) ذات العلاقة بلغة الجئز الأبسينية إلى جانب اللغة العربية. ولا صحة لتسمية هذه القبيلة بالزبيدية كما ذهب د. محمد عوض محمد (ت 1972م) في مركز الدراسات الإفريقية بجامعة القاهرة، فالزبيدية عشيرة عربية مختلفة حضرت للمنطقة قبل مجيء الرشايدة أنفسهم. ولأن الحضور كمجاميع تحوي الذكور والإناث من أعمار مختلفة معاً يحفظ الإرث الشفاهي المحمول؛ نجد شتى ملامح تراث الرشايدة اللامادي يستدعي بادية الجزيرة العربية، بما فيها الفنون القولية

كالإنشاد الشعري غير الموقّع، والغناء المصاحب بالعزف. وتفيد الفيديوهات المتاحة في اليوتيوب دخول تحويرات في غناء الرشايدة مثل المرافقة بآلة العود والأورج الكهربائي التي يقتصر حضورها عادة على المدن، كما أنها ليست بالأدوات الموسيقية التقليدية لقبيلة الرشايدة. وغناء الرشايدة مقاميّ يميل للمقامات المحتوية على بعد ثلاثة أرباع التون، كما أن الغناء حلقي بدوي ((Bedouin throat singing. وقبيلة الرشايدة هي من المجاميع التي تقول نخبتها إنها تعاني تهميشاً على مستويات عدة منها السلطة والثروة والثقافة الأدائية، وهي تتمدّد إلى داخل دولة إريتريا. وبالمقابل فإن عزلة الرشايدة الاجتماعية التي أرادها شيوخها جعلتها قبيلة مغلقة، حيث تمارس الزواج داخلها (endogamy). ويشير الدكتور يوسف الموصلي إلى غنائهم لأنواع مقامية على شكل تتراكورد وبنتاكورد وهكساكورد، ويشير إلى أن رقصهم يكون باستخدام آلة الدلوكة والتصفيق بالأكف.





(رقصة الرشايدة)

ـ فئة مهنية حضرية من صائدي الأسماك والملاحين بالقوارب الصغيرة على البحر الأحمر يدعون (السماكة أو الحواتة أو المواليد). يطلق أهل شرق السودان تسمية (السواكنية) على المجموعة البشرية المختلطة عرقياً التي نهضت بها تجارة مرفأ سواكن عبر القرون، ثم مرفأ بورتسودان حديثاً، وجاءت تحمل بالإضافة إلى الدماء البجاوية المحلية دماء متنوعة من الهند وحضرموت وأبسينيا والحجاز ومصر وكردستان والأناضول وغرب إفريقيا.. إلخ. أما ما نعنيه بفرقة السماكة أو الحواتة، فهي الفرقة الراقصة لجماعة السواكنية الذين احترفوا صيد الأسماك والملاحة المتوسطة المدى في البحر الأحمر بسفن (الفلوكة) أو (الهوري) أو (الساعية)، وتغلب

عليهم الدماء اليمنية والحجازية التي اختلطت بالدماء الإفريقية، فجاءت ألوانهم سمراء. وفي سبعينيات القرن 20م أسس الفنان محمد عبدالله شرفي في بورتسودان أول فرقة موسيقية حديثة للسماكة في ديم سواكن بجنوب مدينة بورتسودان. وفي عام 1999م كانت فرقة ديم سواكن تقيم بالحي الجنوبي من مدينة بورتسودان وفيها الفنان محمد عكيري عازفاً بالمزمار (زمبارة) المزدوج، وشيخان حميد عكيري عازفاً بالإيقاع.







(رقصة الدربوكة عند السماكة)

الحميد بن منصور:

يبرز في التراث الملاحي للسماكة فلكلور حكيم يُدعى الحميد بن منصور الينبعي، ربما نسبة لميناء ينبع الحجازي، حيث يمثل حكيماً شعبياً صاحب أشعار وأهازيج تشيع بين ضفتي البحر الأحمر كاليمن، حيث يقدم كحكيم زراعي وصولاً إلى شرق إفريقيا والخليج العربي، حيث يقدم كحكيم بحري، وأحياناً تجيء أشعاره باللغات الصومالية والسواحلية. ويمكن تعقب أخباره وأشعاره الغامضة سودانياً في كتابات المؤرخين ضرار محمد صالح ضرار (ت 2017م)، وأبيه محمد صالح ضرار (ت 1973م). ومما ينسب إليه عربياً من شعر مغنى المقطع التالي:

أنا الحميدي المغني
ربابتي فوق فني
ايش علي من الناس
وايش على الناس مني

وفي هذا النص شيء من قصيدة مغناة للشاعر أبي الحسن الششتري (ت 1269م)، يجيء فيها قوله (وش عليا أنا من الناس وش على الناس مني). وحديثاً وضع لها لحناً الفنان البحريني خالد الشيخ، وغناها الفنان السعودي عبدالمجيد عبدالله فاشتهرت خليجياً.

ومن التراث الملاحي المنسوب إلى الحميد بن منصور ما يكون قانوناً عرفياً بين عامة الناس وأصحاب السفن وتجار البضائع البحرية:

ـ جعل حصة حمول السفينة تقسم كالتالي: نصف النولون أي الأجرة لصاحب السفينة، ويخصم لوازم السفينة حتى أواني أكل البحارة، وصيد السمك للركاب. والنصف الثاني يقسم على عدد البحارة، وللرئيس أن يأخذ حصة أربعة من البحارة، وللمقدم سهمان أي حصة بحارين.

ـ إذا غرقت السفينة وما عليها من مال وبضاعة، فالحكم إلى قضاء الله وقدره، والقبطان غير مسؤول عمّا تحمله السفينة. فصار قوله هذا شريعة يعمل بها إلى يومنا هذا، بينما كان في الزمن السابق يدفع

القبطان قيمة البضاعة والسفينة التي ترتطم على يديه، وأكثر القباطين كانوا يقضون عمرهم كرهائن للتجار إذا حدث منهم هذا الضياع، وبعد وقوع سنبوك لحميد في الشبك ألغيت تلك العادة القديمة.

ـ إضافة شراع ثالث (فتيني) متوسط بنفس الطريقة المتعارف عليها، والتي تمارس على سفن موانئ حضرموت وبقية موانئ جنوب الجزيرة العربية.

وكانت لحميد صولات وجولات في مرافئ ينبع وجدّة وسواكن والعقيق ومصوّع وحضرموت والمخا وسقطرى والحامي ومسندم.

ومن الأشعار التي وعتها الذاكرة السواكنية من سجع حميد بن منصور:

نموذج 1

قال الحميد رأس كسار

طروبه ومندروبه

وقدوا لي وقيده

أنا حميد بن منصور

عقيق استقى من البير

الله يلعن رأس عسيس

ترمبو وترنكات

خل عنك جزيرة أمير

يدور ربان شوير

لا يغرنك سمد علام

حسبوني هريده

بجاه الرسول يدور

عمارات نعم سرير

يدور مفاوله كتير

وقطعة الهاوي مع الشاتات

وادخل دفوت بلا خبير

نموذج 2

شيخ سعد نور أبو نورين

شيخ هابوني وخيار المراسي

فوت هيدوب ولقاق

سواكن سنية الكبان

قاد الرقيق ودامات

عين هريس وجزيرة عبدالله

شيخ برغوت وتورتيت

سمعنا بالليل رقيص

درور مهمة

أو يتيردل همي

سلك صغير مرساه دافي

في السماء مثل السماكين

تدخله بالليل وقلبك قاسي

واخرج قبل الرقراق

الغشيم يقول الرواشين بان

سموك بلاش زمنك فات

كلها مراسي خلق الله

نموذج 3

عسى سواكن سمنه رخيص

وفجة مثل الرمة

أراكياي شد عظمي

أما الكبير جاء على خلافي

(الدربوكة):

مجمل ما يرقص عليه السماكة من رقصات أهالي سواحل البحر الأحمر، رقصة الدربوكة وتفرعاتها على أغانٍ مشتركة اللهجة والوجدان والوظيفة الاجتماعية مع موانئ العريش والسويس وبورسعيد والإسماعيلية (فنون الضمة والبمبوطية) والعقبة (العقباوي) وينبع وجدة (الينبعاوي) والحديدة والمخا وعدن والمكلا والشحر (الدربوكة) ومسندم ومصوع وعصب وجيبوتي.. إلخ، حيث يمارس هؤلاء التنقل منذ القدم مستعينين باختلاف موسمي (قيل إن تسمية تلك الرياح بالمونسون جاءت تصحيفاً عن كلمة الموسم) يحدث في اتجاه الرياح في المحيط الهندي والبحر الأحمر فيساعد السفن الشراعية على التنقل في أمان ومن دون جهد، ممارسين صيد الأسماك واللؤلؤ والتجارة التبادلية. ولأنهم يمكثون في الضفة الأخرى مدة طويلة ريثما ينعكس اتجاه الريح فإنهم يتثاقفون طويلاً ويتزاوجون مع رصفائهم سماكة الموانئ الأخرى بحيث يجيدون أكثر من لغة. وقد ألمح إلى ذلك قديماً الملّاح

اليوناني المجهول الذي زار الضفتين في فترة ميلاد السيد المسيح وكتب كتابه الأثير (الطواف حول البحر الإريثري). فالسماكة يحاكون في رقصهم الأسماك وخصوصاً حركة أسماك القرش السريعة، ويحاكون حركة الصيد ذاتها في الرقص من ولوج السمكة في خيط الجلب حتى فرفرتها وخروجها إلى ظهر المركب، ويحاكون في رقصهم حيوان (أبو جلمبو) ذي الظهر الصدفي والأرجل الكثيرة، وأحياناً (أبو مقص) وهو حيوان يمتلك ذات الأرجل والظهر الصدفي. الرقص عند السماكة ارتبط بالمهنة ذاتها. فإذا كان تراث القبائل النيلية يحاكي رقصة الثيران والأبقار وفي الصحراء يحاكي الإبل فإن المواليد يحاكون في رقصهم الأسماك. تجد السماكة في سرور من حياتهم التي تتخذ من البحر مصدراً للرزق والطرب والغناء معاً. ومن الناحية الكوريوجرافية نجد رجال السماكة يحاكون حركة الاصطياد البحري، فيتمايلون بجذعهم السفلي محاكاة، وهو ما لا نجده في رقص رجال السودان خارج تلك الجغرافيا؛ إذ قد يرى البعض أن في هذه الحركات

تخنثـاً! ويبقـى الرقـص سـلوك القـوى الفخـورة في الجسـم، ذكـراً وأنثـى!

الآلات الموسيقية:

تجـيء دوزنـة السـماكة لآلـة الكنـارة المسـماة في شرق السـودان (ماسـنجو)، وهـي مـن خمسـة إلى سـتة أوتـار عـلى المقامـات العربيـة وليسـت بالدوزنـة الخماسـية البنتاتونيـة المتعـارف عليهـا في وسـط السـودان مثـلاً، حيث تسـمى الآلـة الطنبـور. ونجـد مثـل دوزنـة السـماكة في كنـارة قبائـل البقـارة الجهنيـة في غـرب السـودان، حيـث تسـمى الآلـة (أُم بـري بـري). ويصـف الدكتـور عـلي الضـو الكنـارة السـودانية المسـماة بالربابـة أيضـاً بقولـه: يتخـذ الصنـدوق المصِّـوت للربابـة شـكلين أساسـيين:

- مسـتدير، كمـا الشـكل الـذي رسـم في كتـاب الطبقـات للشـيخ ود ضيـف اللـه، بتحقيـق الدكتـور يوسـف فضـل حسـن.
- مستطيل.

وللكنـارة إطـار خشـبي يتكـون مـن ذراعـين مسـندين

عـلى عارضـة، وأوتـار خمسـة تشـد عـلى حافـة الصنـدوق المُصـوِّت، والمصنـوع مـن الخشـب، وليـس القـرع، موازيـة للجلـد الـذي يُكـسى بـه. ويتـم ضبطهـا بنظـام نغمـي صوتـي بواسـطة لفافـات مـن القمـاش عـلى العارضـة لتعطـي منظومـة موسـيقية خماسـية خاليـة مـن نصـف البعـد الصوتـي في معظـم أنحـاء السـودان، أو محتويـة عـلى نصـف البعـد الصوتـي لـدى بعـض المجموعـات كالبقـارة في غـرب السـودان والرشـايدة والسـماكة في شرق السـودان. كمـا يشـير الدكتـور عـلي الضـو إلى أن مجاميـع الحوازمـة مـن قبيلـة البقـارة بغـرب السـودان اسـتعاروا هـذه الآلـة مـن أهـالي جبـال النوبـة بغـرب السـودان، مثلمـا اسـتعارت قبيلـة الرشـايدة الآلـة مـن قبائـل البجـة بـشرق السـودان. وتتفـق كل المناطـق بالسـودان عـلى كيفيـة التوقيـع عـلى أوتـار الربابـة التـي يُرغـب في إصـدار الصـوت منهـا؛ إذ يتـم عـن طريـق حبـس الأوتـار التـي لا يُـراد إصـدار الصـوت منهـا، مـع الإبقـاء عـلى وتـر واحـد دون حبـس، ثم تسـتخدم الضرّابـة أو أصابـع اليـد اليمنـى في إصـدار الصـوت منـه.

والإيقاع السائد في رقصة الدربوكة ثنائي مُركّب هو 6 على 8، وهذا الأخير هو ميزان رقصة دان الدحيف بأبين بجنوب اليمن، بنفس توزيع الضغوط الإيقاعية الداخلية القوية والضعيفة والسكتات (الدموم والتكوك). ويستخدم السماكة تشكيلة من الطبول التي تنتمي إلى تراث سواحل البحر الأحمر وتختلف عن آلات الإيقاع بالداخل السوداني. وهم يرقصون على أغنية يمنية من دان دحيف شهيرة هي (سرى الليل وا نايم)، وقد يستخدمون في ذلك آلة (زمبارة) وهي تسمية تطلق سودانياً على أيّ آلة لها عمود هوائي داخل جسم مجوف، بحيث يتم تفعيل هذا العمود عبر تيار من الهواء يصدر من شفاه النافخ عليه، ليرتطم بحافة الفتحة الضيقة لذلك الجسم.

من أهازيج السماكة:

يلاحظ أن إحدى أهازيجهم تتغنى بلازمة (يا دان دانة) اليمنية والخليجية في نص بعنوان (يا بنات المكلا يا دوا كل عله). وهذه أهزوجة موجودة في غناء

الصيادين في ساحل الحجاز أيضاً، وقد اشتغل عليها الفنان السعودي طارق عبدالحكيم (ت 2012م). كما جدد فيها شعراً الشاعر فهد الغبين، ولحناً الفنان عبدالفتاح سكر، وغناها المطرب السوري فهد بلان (ت 1997م)، لكن نصها الأصلي هكذا:

البسيسه البسيسه	أكلت عشاي المقرمش
وكل حوته بقرش	الله يجازي الحواته
يا بنات المكلا	يا دوا كل عله
ديل عزاكم محبه	دي المحبه بليَه
يا بنات سواكن	يباركن لي زواجي
أنا غريب عندكم	باكر مروح بلادي
يا بنات المدينه	روحي عندكم رهينه
وأنتم عالدنيا زينه	شرفتو كل البرية
يا بنات الحضارم	يا شاغلات المحارم
بحبكم قلبي هايم	لا تبخلوا عليا
أنا وقعت بداركم	ضاقت تيابي عليا
وأنا روحي عندكم	لا تحرموني شبابي

ـ وللسـماكة أُهزوجـة مسـموعة بـين بحـارة عـدن كفرقة أبـي أنيـس البعدانـي للصياديـن في خليـج صـيرة بعـدن هـي (الزمـان الزمـان أخـضر يـا ليمـون)، ولهـا تسـجيل آخـر عنـد فنانـي مينـاء ينبـع بهـذا النـص:

مدي الشراع العال يابا عالي يا ترمان

يادي الزمان الزمان أخضر يا ليمون

في البنقلة والسوق يابا خلي رماني

يادي الزمان الزمان أخضر يا ليمون

مروا عليا إثنين يابا قطعوا صلاتي

يادي الزمان الزمان أخضر يا ليمون

واحد كحيل العين يابا وواحد حياتي

يادي الزمان الزمان أخضر يا ليمون

سكه حديد ممدود يابا من هنا للبصره

يادي الزمان الزمان أخضر يا ليمون

مالي غرض في السوق يابا مريت أشوفك

يادي الزمان الزمان أخضر يا ليمون

طياره طارت فوق فيها حبيبي

يادي الزمان الزمان أخضر يا ليمون

هذي السنة مرت علينا كوره ولعب بلوت

يادي الزمان الزمان أصفر يا ليمون

- وللسـماكة أهزوجـة مصريـة تعـود إلى مـوروث الفنـان المـصري سـيد درويـش (ت 1923م)، غناهـا لاحقـاً الفنـان السـوداني أحمـد الجابـري (ت 1999م) بنـصّ محـوّر هـو (عطشـان يـا صبايـا دلونـي ع السـبيل).

- وللسـماكة أُهزوجـة يغنيهـا الآن المطـرب الإماراتـي عبداللـه بلخـير (حسـام الديـن مرغنـي، 2009م):

يا علايه يا علايه

سقت عليك المايه يا علايه

وأبوك ما عبرني يا علايه

وخشيبه المشايه يا علايه، أهوه..

وللسـماكة أُهزوجـة يغنيهـا الآن المطـرب الإماراتي حسـين الجسـمي (حسـام الدين مرغنـي، 2009م):

آكديلي..آكديلي

وش تا يقولوا فينا

آكديلي..آكديلي

صلوا على نبينا

آكديلي..آكديلي

جاك الشتا وحياتو

آكديلي..آكديلي

- ولهم أُهزوجة (وا ساري سرى الليل) يمنية من أشعار صالح مفتاح، وألحان مُدهش صالح، وكان أول من غناها المطرب اليمني عوض أحمد في العام 1972م، مما يدل على أن فناني السماكة ما زالوا يمتاحون من معين غنائي يمني:

وساري سارَ الليل

حِبْ حبيبك سارَ الليل

وساري سارَ الليل

يا ساكن بقلبي

حلّفتك بربي

لا تهجر لي حبي

وساري سارَ الليل

- وللسماكة أُهزوجة (سرى الليل وا نايم)، وهي تراثية يمنية من فن (دان الدحيف)، ومصدره محافظة أبين بجنوب اليمن:

سرى الليل وا نايم على البحر ماشي فايدة في منام الليل حل السرية

سرى الليل وا مولى الذهب والرشوش لا شدوا الخيل شد مهرك العولقيه

وانا بوعبدالله ما توطى لحد الا المقادير ساقتني لبوكم هديه

سحرني من الطاقة وحرق لي الكبد وانت دواء للكبد يبو الخدود النديه

انا لي سنة صابر ولا شفت شي والحر يعزف علي والرطن يرجح وقيه

انا والله مظلوم وانت السبب وليش يا صاحبي دايم تنكد عليا

يا ابن الناس حبيتك وحبيت انا يا ريت انا ملك لك ولا تقع ملك ليا

عشقنا وكسرنا الحب والعشق ماهو لنا لاهل القلوب السليه

سماها وكرسيها لخلاقها والارض لك ملكها والناس تحتك رعيه

- وأخيراً قامت الفنانة السودانية إنصاف فتحي بأداء أغنية على إيقاع السماكة الثلاثي بعنوان (يا طير الليل)، من كلمات وألحان الإعلامي شيبة الحمد عبدالرحمن سكاب، الذي عاش طويلاً في اليمن.



الفنانة إنصاف فتحي تغني للسماكة

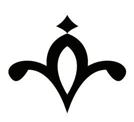
لذا نرى أن نصوص السماكة مشتركة بين موانئ البحر الأحمر، وهي فلكلور يؤدي وظيفة الترفيه عن الصيادين والملاحين في البحر والبر، ولا يلتفت إلى تجويد الصياغة الشعرية.

إننا بحاجة أيضاً لدراسة معمار المواويل وأشطارها التي تُغنى في محيط البحر الأحمر؛ لأن فن الموال له حضور أدائي من (الزهيريات) في جنوب العراق، إلى أنواع (المويلي) في النهمة الخليجية، إلى (الموال) و(اليامال) في ساحل حضرموت وتهامة اليمن، وصولاً إلى فنون (الضمة والبمبوطية) في سمسمية مُدن العريش

وبورسعيد والسويس والإسماعيلية. وكان الباحث اليمني عبدالله خادم العمري (ت 2021م) قد نشر كتاباً رائداً بعنوان (الموال في تهامة)، كما نشرت الإعلامية الكويتية أمل عبدالله كتاباً بعنوان (الموال في الكويت). يغنى الموال عادة في صحبة آلة ناي أو آلة ربابة، ويتنوع في عدد أبيات معماره الشعري ومن حيث المضمون كذلك. ومن الواضح أنه في غياب استقصاء ميداني للمواويل السواكنية لا يمكن حتى مجرد التأكيد على وجود ما يوازي هذا التشعب في فنون المواويل العربية، معماراً ومضماراً. والانطباع لدى الباحث أن مواويل القسم السوداني من ساحل البحر الأحمر لا تتمتع بنفس الثراء الأدبي.

الفصل الخامس

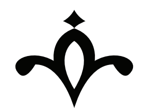
استنتاجات



ـ تعتـبر دراسـة ينابيـع المقاميـة الموسـيقية العربيـة في جمهوريـة السـودان، ومـا يقـع غربهـا مـن دول الحـزام السـوداني، أحـد ميكانزمـات إعـادة بنـاء تاريـخ الهجـرات القبليـة العربيـة القديمـة والحديثـة إلى السـودان، مـن خـلال البوابـات الشرقيـة والشـمالية والغربيـة للبـلاد. وهـذا أمـر يهـم علمـاء الإنسـانيات والاجتماعيـات بقـدر مـا يهـم علمـاء موسـيقى الشـعوب. والأكثـر اهتمامـاً هنـا هـم مـن يدرسـون نظريـات الانتشـار (diffusion) الثقـافي ضمـن الدراسـات الثقافيـة (cultural studies).

ـ وجـود هـذا التنـوع في فنـون الأداء، وإن كان محـدوداً في الأنظمـة النغميـة في السـودان، يؤكـد تنوعـاً ثقافيـاً حقيقيـاً في الهويـة الوطنيـة الموسـيقية، ويشـكل دعـوة إلى رعايـة هـذا التنـوع كمدخـل للقبـول بالآخـر، وهـو أسـاس السـلام المجتمعـي والتنميـة الثقافيـة.

ـ نسـتنتج أن القبائـل العربيـة الأخـرى (المجموعـة الجعليـة والكواهلـة وبعـض المجموعـة الجهينيـة)، خاصـة التـي اسـتقرت في وسـط السـودان النيـلي، وجـدت ذاتهـا



تماماً في ثقافة السلم الخماسي الغنية، واستغنت عن مقاميتها في فنونها الشعبية التي وفدت بها للبلاد، نظراً لقدرة البيئة السودانية الملحوظة على امتصاص المؤثر الوافد وإنتاجه كثقافة مسودنة بصورة عامة، وفي المكون الموسيقي بصورة خاصة، ويجد الباحث أن السلم البنتاتوني والإيقاعات المرافقة له سبب رئيس للروح الإبيقورية عند السودانيين التي ألمح إليها المفكر ابن خلدون (ت 1405م) بصرف النظر عن مضمون النص المغنى، لكننا لا نتفق بالضرورة مع التفسير الفسيولوجي أو الجغرافي لظاهرة الميل للطرب عند الزنج كافة.

ـ إذا كان السودان المعاصر عمل على انصهار المؤثرات الثقافية الوافدة مع البيئة الوطنية الأقدم، من خلال مقاربات مدرسية مثل مدرسة (الفجر)، ومدرسة (الغابة والصحراء) في الشعر والأدب، ومدرسة (الخرطوم)، ومدرسة (الواحد) في التشكيل، فإن تجربة إضفاء المقامية على الطرب السوداني توقفت في حدود

الدعوة والحدث، ولم تحظَ بالقبول الواسع بدءاً بما عرف بمقام الزنجران للموسيقار الرائد إسماعيل عبدالمعين (ت 1984م)، ومساهمات الموسيقار العاقب محمد حسن (ت 1998م) الفكرية والإبداعية. ونستحضر هنا شاعر مدرسة الغابة والصحراء الدكتور محمد عبدالحي (ت 1989م) في ديوانه (العودة إلى سنار) عام 1963م؛ إذ يعبر عن هذا المزاج بقوله:

افتحوا للعائد الليلة أبواب المدينة

بدوي أنت؟ لا

من بلاد الزنج؟ لا

أنا منكم عائد يغني بلسان

ويصلي بلسان

ـ النكهة المقامية العربية والهنك الشرق أوسطي واضح ومتشابه في النماذج المعروضة، على الرغم من كونها من حيث البناء تتأرجح بين 4 إلى 7 درجات نغمية؛ ذلك أن الدروب والسكك المقامية المسلوكة واحدة الأبعاد في المقامية العربية.

ـ الجيوب الموسيقية المقامية على صِغر مساحتها تتجاذب مزاجاً موسيقياً متقارباً مع جماعات خارج السودان، كما هو الحال بالنسبة لانتماء موسيقى البقارة في كردفان ودارفور إلى موسيقى أشمل فيما يعرف بالحزام السوداني المتمدد غرباً، وهو ما نلاحظه من اهتمام الفنانين الأمازيغيين بألحان تراثية غناها الفنان السوداني الدكتور عبدالقادر سالم. كذلك هو الحال في انتماء موسيقى الرشايدة والسماكة في شرق السودان إلى اللون الصوتي (tone color) لعموم سواحل البحر الأحمر، وصولاً إلى سواحل الخليج العربي. لذلك يُشكّل هذا المحتوى النظري مادة خصبة وبكراً لعلماء موسيقى الشعوب عند القيام بأبحاثهم الميدانية التطبيقية المقارنة، ومنهم من يذهب إلى تسمية جزء كبير من القارة الإفريقية بإفريقيا المشرق (oriental Africa) كما فعل عالم الموسيقى الإثيوبية الدكتور أشنافي كبيدي (ت 2010م). ويذكر في مقام العلاقة الموسيقية السوماتية (السودانية

– الإماراتية) وجود حضور لأغان سودانية سواكنية في المأثور الشعبي لدبي بدولة الامارات العربية المتحدة، تتغنى بالبطل السوداني عثمان أبوبكر دقنة (ت 1927م). ذكر ذلك الباحث المصري رفعت محمد خليفة دويت مستشهداً بأبيات ورد فيها على لسان نسوة جوار في دبي غناؤهن في فن (النوبان) المنسوب للنوبة (دويب، 1982م):

جارية سواكن
ليشن تبكين يا جارية سواكن
وايش بغيتي يا جارية
أبغي حقي تعطوني حقي
يا مخا في سبيل الله
يا مخا عذبت روحي
حبيبي دقنه دقنه يا ماله
انجليزي يتمنى حرب السواكن

– في التجربة الحديثة لبيت العود العربي في السودان بإدارة الفنان نصير شمّة، والفنان أحمد شمّة،

ظهـــر جليـــاً اهتمـــام إدارتـــه بتوظيـــف آلـــة الكنـــارة المدوزنـــة بنتاتونيـــا وبنتاكورديـــا وآلـــة الربـــاب (أم كيكـــي) المســـتخدمة مقاميـــاً في عروضـــه الموســـيقية الحديثـــة. ومـــن شـــأن هـــذا أن يعيـــد الحيويـــة إلى تجـــارة التصنيـــع والتـــدرب عـــلى هـــذه الآلات التقليدية في الأوركســـترا الشـــعبية الســـودانية التـــي وضعتهـــا الآلات الإلكترونيـــة والكهربائيـــة الحديثـــة الطاغيـــة في الهامـــش بـــصرف النظـــر عـــن الأنظمة النغميـــة المســـتخدمة. كمـــا أن هنـــاك توظيفـــاً في بيـــت العـــود المذكـــور لآلـــة شرقيـــة عريقـــة هـــي (القانـــون) عـــلى يـــد أســـتاذ مختـــص اســـتقدم لهـــذا الغـــرض هـــو ضيـــاء حافـــظ (كمـــال يوســـف، 2021م). إن مـــشروع بيـــت العـــود العربـــي ومهرجانـــات العـــود التـــي أشرف عليهـــا الشـــاعر الســـوداني محمـــد طـــه القـــدال (ت 2021م) في الخرطوم قد بـــدأت تؤتـــي أكلهـــا في تنويـــع الذائقـــة الموســـيقية للطـــلاب مـــن الجنســـين صـــوب اكتشـــاف جماليـــات وتقنيـــات التعبير والتطريـــب الموســـيقي المقامـــي بالثقافـــة العالمـــة والوفـــاء الكبـــير لآلـــة العـــود.



(إعلان لبيت العود في الخرطوم للتدريب على الطنبور)

- العنايـــة بتطويـــر الأداء الرقـــصي للرقصـــات المرافقـــة للفنـــون المقاميـــة في الســـودان مـــن شـــأنه أن يثري الســـياحة الثقافيـــة ليصبـــح أحـــد أشـــكال التنميـــة الثقافيـــة المدروســـة القائمـــة عـــلى اســـتدعاء المأثـــور الشـــعبي المحـــلي. ويـــرى الباحـــث والإعلامـــي صـــلاح شـــعيب أن هـــذا التفاعـــل يمكـــن

أن يمنح الأغنية السودانية ما تمثله أغنية البوب عالمياً من الاستفادة مما توصلت إليه الموسيقى الشرقية تحت مسمى (الحريات الأربع) في الموسيقى الحديثة، والتي تمثلت حسب قوله في :

ـ الارتجال.

ـ التنويع variation.

ـ تعدد الإيقاع.

ـ التطريب.

وقد ساد هذا الاتجاه حتى أصبح نمطاً في أنحاء العالم يعرف بموسيقى البوب. ويضيف الدكتور يوسف الموصلي أن هذا الاتجاه من الاستئناس بالتراث في التأليف الموسيقي الغربي عرف باسم variation on traditional song.

- إن دخول عوامل التغيير العاصفة المتسارعة على تراث شفاهي غير مدوّن أو محفوظ يمكن أن يعرض أصوله لكثير من التحوير الذي تضيع معه الأصول. مثلاً أصبحت آلة العود تحل محل آلتي الكنارة وأم

كيكي كآلة وترية في يد المغني في فنون مجاميع السماكة والرشايدة والبقارة والكبابيش. كذلك فإن نقل الملحنين للأغنيات الجديدة لبعض هذا التراث إلى بنية المقام السباعي ينطوي عليه تغيير لشكله الأصيل في بنائه الرباعي (تتراكورد أو جنس جذع المقام)، والخماسي المحتوي لنصف الدرجة (بنتاكورد)، والسداسي (نشاز محبب). وبما أن مؤتمر مجمع الموسيقى العربية التابع لجامعة الدول العربية في الخرطوم في عام 1984م الذي جاء مكرساً لدراسة السلم الخماسي خرج بأنه لا يوجد مقام كامل في الموسيقى السودانية، وإنما ما دون ذلك فإن هذه النقطة بحاجة إلى استقراء جديد على ضوء الرسائل والأطاريح الأكاديمية الوفيرة التي قاربت هذا الشأن وتميزت بالجمع الميداني.

- بعض هذه الفنون جزء من ممارسة أنثروبيولوجية أشمل تتساوق مع الشعر الهادف إلى إدانة واحتواء السلوكيات الخادشة للعرف القبلي، وترسيخ فضيلة النفير والنجدة والفزعة والكرم في القبيلة، كما هو فن

الهدّاي والحكّامة في مجالس شاي البرامكة، بما يمثله من فرجة شعبية ومن محكمة ابتدائية للعرف القبلي الهادف إلى امتصاص المشكلات بين الأفراد والجماعات قبل أن تتطور بالاستفادة من عرف (الأجاويد) في السلوك الاجتماعي السوداني، ومعادلاً موضوعياً للأمر بالمعروف والنهي عن المنكر. ولا شك أن مثل هذه الظاهرة تثبت القيم بما فيها القيم الجندرية في مجاميع النشء. كما أن التكنولوجيا الاقتصادية تسهم مباشرة في تغيير الشكل والمضمون للوظائف الاجتماعية المهنية المحايثة لهذي الفنون، مما يشكل خطراً داهماً على استمراريتها، ناهيك عن أصالتها.

مصادر أولية وثانوية

- أحمد بن الحاج أبو علي (ت 1838م)، مخطوطة كاتب الشونة في تاريخ السلطنة السنارية والإدارة المصرية، تحقيق: الشاطر بصيلي عبدالجليل، القاهرة، 1961م.
- أحمد سيد أحمد، تاريخ مدينة الخرطوم تحت الحكم المصري 1820-1885م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2000م.
- أحمد فضل العبدلي (ت 1943م)، ديوان الأغاني اللحجية، مطبعة الهلال، القاهرة، 1938م.
- بقيع بدوي (د)، التشكيل في أعمال الإبرة في أم درمان 1885-1940م، مجلة الدراسات السودانية، معهد الدراسات الأفروآسيوية، جامعة الخرطوم، المجلد 15، أكتوبر 2009م.

- جمعة جابر (ت 1988م)، الأثر العربي في الموسيقى الشعبية في الفاشر، شبكة الإنترنت.
- جمعة جابر (ت 1988م)، الموسيقى السودانية تاريخ تراث هوية نقد، شركة الفارابي، د.ت.
- حاتم إلياس، مبحث من تاريخ الغناء المنسي عوالم الخرطوم رفيقات كوتشوك هانم أين ذهبن؟ 17 فبراير 2022م. medameek.com/?p=81783
- حسام الدين ميرغني، بوك ما عبرني، 11 فبراير 2009م
- www.sudanyat.org/vb/archive/index.php/t-10067.htm
- خالد محمد فرح (د)، تاريخ الرحلات العلمية في سودان وادي النيل.. تلاميذ الشريف المرتضى الزبيدي أنموذجاً (1732-1791م)، دار إريثيريا للتوزيع والنشر، الخرطوم، 2023م.
- دفع الله الحاج علي، الطرق التقليدية لصناعة الآلات الموسيقية في السودان، دار إريثيريا للنشر والتوزيع، الخرطوم، 2023م.
- رفعت محمد خليفة دويب، أغاني الأعراس في دولة الإمارات العربية المتحدة، مطبعة كاظم، دبي، مايو 1982م.

- صلاح شعيب، المركزية السودانية الحديثة: من أسقط سلمهما السباعي؟ مجلة الحداثة، العدد الأول.
- ضرار صالح ضرار (ت 2017م)، هجرة القبائل العربية إلى مصر والسودان، مكتبة التوبة، الرياض، 2001م.
- عباس سليمان السباعي (د) (ت 2022م)، النغمة السداسية وعلاقتها بالسلم الخماسي في الموسيقى وسط السودان وألحان آلية وغنائية للعزف الآلي والغنائي، الخرطوم، 2002م.
- عبدالهادي صديق (ت 2000م)، الحزام السوداني جغرافياً وتاريخه الحضاري، مركز عبدالكريم مرغني الثقافي، أم درمان، 2005م.
- عبدالقادر سالم (د)، الأنماط الغنائية بإقليم كردفان ودور المؤثرات البيئية في تشكيلها، دكتوراه، كلية الموسيقى والمسرح، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، الخرطوم، 2005م.
- عبدالقادر سالم، الغناء والموسيقى لدى قبيلة الهبانية بجنوب كردفان، ماجستير، كلية الموسيقى والمسرح، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، الخرطوم، 2002م.
- عبدالله شمو (د)، موسيقى مصر والسودان شواهد

حضارية وثقافية، سلسلة عالم الموسيقى، هيئة قصور الثقافة، وزارة الثقافة المصرية، رقم 7، القاهرة، 2016م.

- عثمان مصطفى سليمان، الخصائص اللحنية للدوبيت وإمكانية استخدامها ضمن مناهج التربية الصوتية، ماجستير، كلية الدراسات العليا، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، الخرطوم، 2004م.
- عصمت معتصم البشير بانقا، شعراء عرب في بيوت سودانية، مجلة العربي، الكويت، العدد 686، يناير 2016.
- عصمت معتصم البشير بانقا، مسار الفصحى في نهر الغناء السوداني، مجلة العربي، الكويت، العدد 715، يونيو 2018م.
- عفاف عبدالحفيظ محمد رحمة، تقاليد الفن والاختيار: بيت اللعبة في أم درمان 1920-1940م، العدد 28، مجلة القُلزم للدراسات التاريخية والحضارية، الخرطوم، أكتوبر 2023 م.
- علوان مهدي الجيلاني، أرفيوس المنسي، دار نشر عناوين، القاهرة، 2021م.
- علي الضو (د)، الموسيقى ومكانتها في كتاب طبقات ود

ضيف الله، مجلة الدراسات السودانية، معهد الدراسات الأفروآسيوية، جامعة الخرطوم، المجلد 25، أكتوبر 2019م.

- علي عثمان الحاج (ت 2017م)، الضروب الإيقاعية السائدة في شرق وغرب السودان ودورها في تمييز هذه الأقاليم، ماجستير، كونسرفتوار، القاهرة، 1990م.
- عون الشريف قاسم (د) (ت 2006م)، قاموس اللهجة العامية في السودان، الطبعة الثالثة، 2002م.
- الفاضل أحمد السنوسي، الدور الوطني لفن الغناء والموسيقى في السودان وأثره السياسي والاجتماعي في الفترة 1820-1969م، مركز عبدالكريم مرغني الثقافي، أم درمان، 2014م.
- كمال يوسف علي (د)، الموسيقار مصطفى كامل وتوظيف آلة القانون في الموسيقى السودانية الحديثة، مؤتمر الموسيقى العربية الثلاثون، القاهرة، نوفمبر 2021م.
- مجدي الأحمدي، الطرب الينبعاوي.. النشأة والآلات والعناصر، مجلة الثقافة الشعبية، العدد 63، البحرين، خريف 2023م.

- محجوب عمر باشري (ت 2008م)، رواد الفكر السوداني، دار الجيل، بيروت، 1991م.
- محمد إبراهيم أبو سليم (د) (ت 2004م)، أدوات الحكم والولاية في السودان، دار الجيل، بيروت، 1992م.
- محمد أحمد الجابري، تاريخ السودان كما يرويه أهله، دار الفكر العربي، القاهرة، 1948م.
- محمد آدم سليمان (د) ورجاء موسى عبدالله (د)، التثاقف الموسيقي المصري السوداني في أعمال العاقب محمد حسن وأحمد الجابري، المؤتمر العلمي الدولي السادس للفنون الإفريقية تحت عنوان الفنون المصرية وتأصيل الهوية والانتماء الوطني محور تأثير الموسيقى المصرية على الساحة العربية والإفريقية، القاهرة، أبريل 2023م.
- محمد النور بن ضيف الله (ت 1809م)، الطبقات في خصوص الأولياء والصالحين والعلماء والشعراء في السودان، تحقيق: د. يوسف فضل حسن، دار النشر بجامعة الخرطوم، 1974م.
- محمد بن عمر التونسي (ت 1857م)، تشحيذ الأذهان بسيرة بلاد العرب والسودان، تحقيق: همفري ديفيز، المكتبة العربية، 1850م.

- محمد جلال هاشم (د)، جزيرة صاي قصة حضارة قضايا التنمية والتهميش في بلاد النوبة، مركز عبدالكريم مرغني الثقافي، أم درمان، 2014م.
- محمد صالح ضرار (ت 1973م)، تاريخ سواكن والبحر الأحمر، الدار السودانية للكتب، الخرطوم، 1981م.
- محمد علوي عبدالرحمن باهارون، الحميد بن منصور، كتاب غير منشور.
- مرتضى الغالي، الدراويش الطرابى لمحات من فن الغناء السوداني، النخبة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2023م.
- معاوية حسن ياسين، من تاريخ الغناء والموسيقى في السودان من أقدم العصور حتى عام 1940م، الجزء الأول، مركز عبدالكريم مرغني الثقافي، أم درمان، 2005م.
- معاوية حسن يس، في هوى السودان، مدارات للطباعة والنشر والتوزيع، الخرطوم، 2022م.
- معاوية حسن يس، نيل الحياة بين الموسيقى السودانية والمصرية حكايات ركن السودان وزيارات القاهرة، صحيفة الأهرام، القاهرة، 14 يوليو 2021م.

- نادر أحمد الشريف، ملوك أمدر، شركة مطابع العملة السودانية، الخرطوم، 2012م.
- يوسف الشريف (ت 2010م)، السودان وأهل السودان أسرار السياسة وخفايا المجتمع، دار الشروق، القاهرة، 2004م.
- يوسف عثمان محمد بلال (يوسف الموصلي)، تحليل وتصنيف مقامات الموسيقى الشعبية في شرق وغرب السودان باعتبارها مادة خاماً للتأليف، ماجستير، المعهد العالي للكونسرفتوار، أكاديمية الفنون، القاهرة، 1989م.
- يوسف فضل حسن (د)، هجرة الرشايدة إلى السودان 1846-1910م، في: دراسات في تاريخ السودان، الجزء الأول، دار النشر بجامعة الخرطوم، 1975م.
- M. Jalal Hashim, Sudanese Music: A Loud Voice silenced by an Inconvenient Ideology Historical Review the Turco-Egyptian Era (1821-1885), September 09, 2009.

الرواة

- إسماعيل عبدالمعين (بحري 1984م).
- أحمد طه محمد الحسن (أم درمان 2004م).
- د. إبراهيم القرشي، عبدالمنعم عجب الفيا، محمد سيف الدين علي التجاني (أم درمان 2021م).
- د. عمر أحمد قدور (أم درمان 2022م).
- عاصم الطيب قرشي، علي يعقوب كباشي، د. كمال يوسف، د. علي الضو، حمزة سليمان، معاوية حسن يس، د. الماحي سليمان، د. محمد جلال هاشم، صلاح شعيب (أم درمان 2023م).
- د. يوسف الموصلي (القاهرة 2023م).

المؤلف في سطور



الدكتور نزار محمد عبده غانم (السوماني).

- مدريس مادة الطب المهني والبيئي لطلبة الطب بجامعات اليمن والسودان.

إنتاج منشور:

- جذور الأغنية اليمنية في أعماق الخليج، دمشق، 1987م.
- بين صنعاء والخرطوم، بيروت، 1989م.
- تداعيات الغربة، دمشق، 1991م.
- أغنيات الشاعر اليمني محمد عبده غانم، بيروت، 1993م.
- جسر الوجدان بين اليمن والسودان، دمشق، 1994م.
- مصادر دراسة الطب البديل في اليمن، صنعاء، 2001م.
- الرقصات الإفرويمنية، صنعاء، 2007م.
- برنامج (بين أغنيتين)، إذاعة صنعاء، 1986م.
- إنتاج مشترك للأسطوانة (اليمن)، سلسلة موسيقى الإسلام العالمية، شركة سلسشيال هامونيز 1999م.

- ورقة عن الموسيقار الكويتي عبدالله الفرج، مهرجان أيام مؤسسة البابطين الثقافية، الكويت، 2002م.
- إعداد المكوّن الموسيقي بالتقرير العربي الرابع للتنمية، مؤسسة الفكر العربي، بيروت، 2011م.
- الآصرة الموسيقية بين اليمن والهند، وقائع الندوة حول العلاقات العربية الهندية عبر العصور في التاريخ والفن والثقافة، أبوظبي، 2012م.
- ورقة طب الفنون الأدائية، المؤتمر الدولي للصحة المهنية، دبي، 2013م.
- برنامج «من ينابيع الموسيقى اليمنية»، إذاعة صوت الخليج قطر، 2014م.
- مؤلف مشارك للفصل الثالث من كتاب «العود اليمني»، باريس، 2013م.
- ورقة استخدام الفن في محاربة ختان الإناث في اليمن، المؤتمر الدولي لتبادل المعارف حول صحة الفتيات والنساء في السودان، الخرطوم، أكتوبر 2015م.
- ديوان الأصدقاء قصائد مهداة للدكتور نزار غانم، القاهرة، 2023م.
- الوسواس القهري والأداء المهني، القاهرة، 2024م.
- www.academia.edu/94585440/Between_Yemen_Sudan_and_Beyond_An_Interview_with_Dr_Nizar_Ghanem?e-mail_work_card=title

في الطريق للنشر:

- كتاب «إفريقانية اليمن: مقاربة إثنوميوزيكولوجية».
- أنشطة ثقافية
- تنظيم مشترك لأول ندوة علمية للموسيقى اليمنية بصنعاء، 1997م.
- تنظيم أول ملتقى تشاوري لنشطاء الصحة النفسية بصنعاء، 2000م.
- تأسيس أول عيادة مجانية للمبدعين بصنعاء، 1992م.
- تنظيم مشاركة اليمن الموسيقية بمهرجان رافينا بإيطاليا 1999م، ومهرجان الشرق بالسويد 2002م، وتنظيم الفقرة الموسيقية بمهرجان المتحف البريطاني بلندن، 2002م.
- مستشار ثقافي مساعد بسفارة اليمن بالسودان 2002-2006م.

جيوب المقامية الموسيقية العربية

في الغناء الشعبي السوداني